

قراءة النص وجماليات التلقي

بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي
دراسة مقارنة

الدكتور

محمود عباس عبد الواحد



دار الفكر العربي

قراءة النص وجماليات التلقي

بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي
دراسة مقارنة

الدكتور
محمود عباس عبد الواحد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر

الطبعة الأولى
١٤١٧هـ - ١٩٩٦م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي
الإدارة : ٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر
ت : ٢٧٥٢٩٨٤ - ٢٧٥٢٧٩٤

٨٠٩	محمود عباس عبد الواحد.
م ح ر	قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة
	وترائنا النقدي: دراسة مقارنة / محمود عباس عبد الواحد . -
	القاهرة : دار الفكر العربي، ١٩٩٦ .
	١٤٤ ص؛ ٢٤ سم.
	ببليوجرافية: ص ١٤٣ - ١٤٤ .
	تدمك : ٤ - ٠٨٦٨ - ١٠ - ٩٧٧ .
	١ - الأدب - نقد. ٢ - الأدب - نظريات. أ - العنوان.

١٩٩٦ / ٧١٢٣	رقم الإيداع
977 - 10 - 0868 - 4	I. S. B. N
	الترقيم الدولي

إهداء

- إلى أبناء الجيل العربى المعاصر .
- إلى الباحثين عن مواقع الريادة فى رصيدنا النقدى .
- إلى الراغبين فى معرفة أحدث النظريات الغربية فى النقد .
- إلى كل واعٍ بحتميات أدبنا العربى وطبيعته .
- إلى كل مفتون بإفرازات المجتمع الغربى ومذاهبه الفكرية .
- إلى هؤلاء جميعا أقدم هذا الجهد المتواضع فى كتابى ، راجيا أن يحقق شيئا مما قصدت إليه ، وأن يجد فيه القارئ ما يبعث على الحوار والجدل ، فيستدرك عليه ما غاب عن صاحبه ، أو يقبل ما يراه للقبول أهلا . فدراسة الأدب لا تعرف الكلمة الأخيرة .

والله من وراء القصد .

المؤلف



مدخل البحث

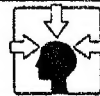
ربما تكون المشكلة المطروحة فى هذا البحث مشكلة قديمة فى موضوعها جديدة فى ارتباطها بنوازع العصر وتياراته الفكرية المختلفة، فمنذ أقدم العصور كان البحث عن جماليات التلقى قضية من قضايا النقد العربى واليونانى على السواء. وكان أرسطو - بحكم أسبقيته الزمنية - أول من عنى بهذه القضية، حتى نالت حظا وافرا من فلسفته النقدية فى فن الشعر، ثم كانت حركة النقد العربى بجهود روادها - على اختلاف الطاقات والمعايير - ذات إسهام واضح فى إيجاد مفهوم يحقق المتعة الفنية والجمالية فى التعامل مع النص. وإن جاء هذا المفهوم مبعثرا فى النماذج التطبيقية، ومراحل الزمنية، أو مبثوثا فى تضاعيف الأحكام النقدية. وهو - إلى ذلك - مختلف فى جزئياته وتفاصيله باختلاف العصور والنقاد.

وقد يبدو التمايز واضحا بين أرسطو ونقادنا فى اعتماده على المنزع الفلسفى من ناحية، وتركيزه بشكل خاص على طبيعة العلاقة بين النص المسرحى والجمهور. بينما اعتمد مفهوم التلقى فى رصيدنا النقدى بشكل عام على طبيعة العلاقة بين النص الغنائى فى لغته ومعطياته الفنية وبين المتلقى معتمدا على الذوق الأدبى والحس الجمالى فى التمرس بفن الأساليب العربية.

وأيا ما كانت وجوه التمايز فى المنازع الفكرية بين المدرستين اليونانية والعربية فقد كان التقارب بينهما واضحا فى التركيز على أهمية العلاقة بين النص وحياة صاحبه من ناحية، وبينهما وبين المتلقى - ناقد أو جمهورا - من ناحية أخرى. حتى ل يبدو الشبه أكثر وضوحا بين ما قاله أرسطو عن تراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية فى المأساة^(١)، وما قرره الجاحظ فى هذا المجال^(٢).

وهذا يعنى أن التفاعل بين المتلقى والنص على هذا النحو كان يعتمد - ضرورة - لدى الناقد العربى واليونانى على معرفة العوامل المؤثرة فى حياة الأديب أو الكاتب؛ وذلك للوقوف على أسرار النص وإشاراته.

(١) النقد الأدبى الحديث - د. محمد غنيمى هلال - ص ٧٦.
(٢) البيان والتبيين ٨٩/١ تحقيق عبد السلام هارون - نهضة مصر.



فالتناج الأدبي لدى العرب - ومثلهم اليونان - كان صورة البيئة بحدودها اللغوية والفكرية، وتياراتها النفسية والاجتماعية. وبالتالي كان الأديب - بحق - هو ابن بيئته وعصره. وحين تشكل البيئة (زمانية أو مكانية) مرجعية رافدة، يستوحىها الأديب أو الكاتب فيما تجود به قريحته، فإن الأقرب إلى المعقول حينئذ أن يكون مفهوم التلقى قائما على أساس المناهج التي تهتم بحياة صاحب النص ومدى علاقتها بأدبه. ولعل الوقوف على روافد المد الأدبي لدى أديب أو شاعر يستروح أنفاس البيئة والعصر يعين المتلقى - ناقدًا أو قارئًا - على كشف غوامض النص، وفهم أسرارها، فهو - فى نظرى - أكثر المناهج تساوقًا مع طبيعة النماذج الأدبية القديمة. وقد ظل هذا المنهج يسود الحركة النقدية فى التعامل مع النص، حتى فى الفترات التى تراجعت فيها الكلاسيكية أمام النزعات الرومانسية فى العصر الحديث. فلما تداخلت ثقافات الشعوب وتلاقحت آدابها بتأثير الصراعات والتيارات العالمية ظهرت فلسفات ونظريات نقدية وأدبية جديدة؛ لتعلن الحرب على الأصول والمناهج القديمة من ناحية، وتميل بروادها إلى القناعة بما يسمى «إنسانية الأدب» أو «عالميته» من ناحية أخرى.

وهى دعوى خادعة، كانت إفرازا واضحا لخلاصة المذاهب الفكرية، التى لاصلة لها بالأدب، وبمقتضاها يكون الأديب أو الكاتب إنسانيا أو عالما فى أدبه إذا انفصل عن حتميات البيئة ومسلماتها. وربما كانت الماسونية أسبق فى الدعوة إلى النزعة الإنسانية بهذا المفهوم، وكانت أكثر توقفا فى الإعلان عنها بالعبارة المشهورة: «اخلع عقيدتك على الباب كما تخلع نعليك».

فلكى تكون ماسونى المذهب أو إنسانيا فى أدبك فاخلع عقيدتك، والفارق بينهما - كما يقول أحد المفكرين^(١) - هو فى وقاحة التعبير الماسونى، والبريق الخادع فى المصطلح الأدبى. فربما استهوى ببريقه الكثيرين من ذوى التطلع المبهور إلى الفكر الغربى، وربما استمال إليه نفرا ممن تعاملوا مع كلمة «الإنسانية» بمفهومها الأخلاقى.

(١) الأستاذ محمد قطب فى كتابه «مذاهب فكرية معاصرة» ص ٥٩٠ دار الشروق.

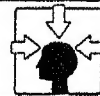


وأيا ما كان الأمر فقد حدث تحول كبير في فلسفة التلقى من المفهوم القديم في اعتماده على المناهج التي تهتم بحياة صاحب النص إلى مفهوم جديد ينزع بأصحابه تحت «إنسانية الأدب» إلى استبعاد العوامل التاريخية والبيئية في دراسة النص، وإهمال دور الأديب أو الكاتب، وخاصة في مجال الشعر.

أما القارئ في علاقته بالنص. فقلنّه بات مشكلة تثير القلق، وتستدعى الحوار والجدل بين رواد المذاهب النقدية الحديثة، حتى توزع الفكر النقدي تسعاً لهذه المشكلة في اتجاهين: اتجاه يمثل النقد الماركسي والرمزية الفرنسية، وفيه يكاد يلغى دور القارئ في عملية التلقى. واتجاه آخر تمثله الوجودية والبنوية، وفيه تبدو ذاتية القارئ وفرديته المستقلة متفوقة إلى حد بعيد.

وفي الآونة الأخيرة بدأ الاتجاه الثاني يستهوي أندية النقد في المجتمع الغربي، حتى كانت فكرته العامة منطلقاً لرؤية نقدية، تبتتها جامعة (كونستانس) الألمانية في السبعينات؛ للوصول إلى مفهوم جديد في نظريات القراءة والتلقى. وقد تجسدت رؤيتهم بعد جهود طويلة في نظرية، أطلقوا عليها «نظرية الاستقبال» وتعد النظرية بالمعيار الزمني هي أحدث ما انتهى إليه الفكر النقدي في فلسفة التلقى على مدار ثلاثين عاماً مضت، وتعد بالتالي... محورا هاما من محاور هذا البحث، وربما كانت الباعث الأهم على النهوض بفكرته منذ البداية. فبعد قراءة النسخة^(١) العربية تبين لي أن المحاور الفكرية التي اشتغل بها رواد النظرية ربما تكون ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بحركة النقد القديم عند العرب واليونان، وإن كانت القراءات الأولية تغلب الظن بأن الفكرة العامة التي انطلقت منها هذه النظرية قد تنتهي على شاذية بحركة الفكر النقدي الحديث في الغرب. ومن ثم رأيت أن يكون مفهوم الاستقبال كما تبنته النظرية نقطة محورية لدراسة مقارنة، تنتظم خلاصة الفكر النقدي في فلسفة التلقى عند أرسطو، وجمالياته في تراثنا النقدي، وتشعباته المذهبية المتعددة في المذاهب الغربية. فالحقبة بتعدد علاقاتها الفكرية، وبهذا التنوع في منازعها الفنية كانت مغرية بهذا البحث، داعية إلى الاضطلاع به رغبة في استجلاء المنازع المشتركة أو المتباعدة بين نظرية الاستقبال وما سبقها من نظريات نقدية، ربما تهيأت لها أسباب القبول في أندية النقد الغربي والعربي على السواء.

(١) نقل هذه النظرية من الألمانية إلى الإنجليزية - روبرت سي هول - ١٩٨٩، ثم نقلنا إلى العربية الناقد السوري - د. رعد عبد الجليل جواد، وتم نشرها عام ١٩٩٢ - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية.



وأيا ما كانت قيمة هذه النظرية فهي رؤية نقدية جذيرة بأسبابها وملابساتها بأن يثار حولها الحوار والجدل، وأن تكشف مساتيرها؛ ليعرف مالها وما عليها. ولعل الوقوف على الملابسات التي نهضت بروادها من جامعة (كونستانس) إلى الصحوة في تنقية أدبهم من الفكر الدخيل يجعل دراستها ضرورة لمن يدركون أزمة الأدب العربي في عالمنا المعاصر، وبخاصة القاثمون على هذا الأدب في مستوياته الأكاديمية (الجامعية). ولذا كان طبيعيا في منهجية البحث أن نبدأ بدراسة هذه النظرية للوقوف على المفاهيم التي تأخذ بأيدينا إلى مجال المقارنة بالمذاهب الغربية من ناحية، وبتراثنا النقدي من ناحية أخرى.

وقد يكون ضروريا هنا أن ننبه إلى أن نظرية الاستقبال بفكرها المتشعب لدى روادها هي التي فرضت هذه الدراسة المقارنة، وإن لم تكن في البداية من جملة مقاصدنا. فالمعيشة الدقيقة لمحتويات النظرية تكشف - لا محالة - عن علاقات متنوعة بالمذاهب الغربية التي وقفنا عليها من ناحية، وبتراثنا النقدي في بعض توجهاته من ناحية أخرى.

وإذا كانت الفكرة العامة التي قامت عليها «نظرية الاستقبال» تمثل علاقة أولية ببعض الاتجاهات النقدية في الغرب - كما أشرنا - فإن التفاصيل والجزئيات التي اشتملت عليها النظرية تشير إلى علاقات متعددة مع حركة النقد القديم والحديث.

يبد أن هذه العلاقات لم تكن ذات طابع واحد، أو إيجابية في جل أحوالها. فأحيانا تعتمد لدى رواد النظرية من جامعة «كونستانس» على الخصومة الحادة والتدافع المذهبي مع بعض النظريات الغربية، وأحيانا تميل بهم إلى التوافق الفكري، والالتقاء في الرؤية عند نقطة أو نقاط معينة، وفي هذه الحالة قد تلمح في حديثهم ما يشبه الحوار الخفي مع بعض المذاهب دون التصريح باسم الطرف الآخر في الحوار.

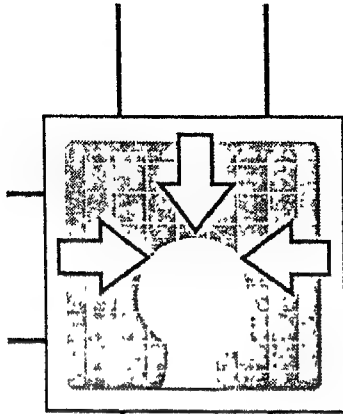
وقد يشيرون في معرض حديثهم عن قضية من القضايا إلى فكرة نقدية عند اليونان أو العرب، فيناقشونها غير معزوة لأصحابها. وكأنهم يتوقعون من قراء نظريتهم القدرة على التمرس بقضايا النقد المختلفة. ويغلب على الظن أن عوامل



التمرد التي صاحبت اشتغالهم بهذه النظرية، ورغبتهم في الوصول إلى رؤية نقدية متميزة للملامح والقسمات من الأسباب التي صرفتهم عن التصريح بالمذاهب النقدية التي أفادوا منها. فكان حسبهم من النقد العربى - مثلاً - أن يشيروا إلى «فكرة النظم» أو إلى الفرق بين «المعنى الممثل وغير الممثل» وربما استطرد أحدهم في التفسير دون ذكر لعبد القاهر أو حتى المصدر العربى الذى تنتمى إليه هذه القضايا. وربما عولوا كثيراً على فلسفة أرسطو في مفهوم التلقى، دون إشارة إليه. وهكذا كان موقفهم من الأدب الوجودى ورواده رغم انتفاعهم بالكثير من قضاياه. لكن يلفت النظر أن موقفهم المناهض للفكر الماركسى كان يحملهم كثيراً على التصريح بأسماء الأعلام في معرض الحوار الصاحب بين الفكرين.

وكان طبعياً - والحالة كذلك - أن يضطلع البحث بمهمة تحقيق الفكر النقدي، المبثوث في تضاعيف النظرية، ورده إلى أصوله وأعلامه في المذاهب النقدية، مع الإشارة إلى ما تميز به كل مذهب في مفهوم الاستقبال. وربما تبيأت أسباب المقارنة في هذا المفهوم بين رواد النظرية وذوى القامات العالية في فكرنا النقدي، من أمثال ابن قتيبة والجاحظ وعبد القاهر الجرجاني. وهى مقارنة لا تشير - بحال من الأحوال - إلى قناعتنا بأن النظريات الغربية الحديثة في مفهوم التلقى قد وصلت إلى مستوى الأشباه والنظائر لما جادت به قرائح هؤلاء الرواد في رصيدنا النقدي. فلدينا أسباب القناعة بأن المنازع الفكرية التى ارتبطت بها هذه النظريات تجعلها غريبة عن طبيعة نتاجنا الأدبى، بعيدة عن أصوله ومنازعه الفكرية. ولعل من جملة العوامل التى فرضت علينا المقارنة فى هذه الدراسة هو ما وجدناه مبثوثاً فى تضاعيف النظرية الجديدة من فكر، لا مرجعية له إلا فى رصيدنا النقدي، ومن أجل هذا كان ضرورياً أن تنتظم الدراسة ثلاثة مباحث: خصص الأول منها للكشف. عن الرؤية النقدية الجديدة التى تبتتها جامعة (كونستانس) الألمانية، تحت عنوان (نظرية الاستقبال)، وخصص المبحث الثانى للوقوف على مفهوم التلقى وفلسفته فى المذاهب الغربية الحديثة رغبة فى معرفة المنازع المشتركة أو المتباعدة بينها وبين النظرية الجديدة. أما المبحث الثالث فقد قصدنا منه إلى الكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقدي من أحكام تقريرية، ونماذج تطبيقية فى كيفية التعامل مع النص.





المبحث الأول .

نظرية الاستقبال الجديدة

أولاً : اختيار المصطلح ودلالاته.

ثانياً : مفهوم النظرية.

ثالثاً : رواد النظرية وعوامل التأثير :

- ١ - هانز روبرت ياوس.
- ٢ - بين ياوس وابن قتيبة.
- ٣ - ولف جانج آيزر.
- ٤ - رومان أنجاردين.
- ٥ - بين أنجاردين وعبدالقاهر.

أولاً - اختيار المصطلح ودلالته :

لعل أول ما يسترعى الانتباه، ويستدعى وقفة هو ذلك المصطلح المستخدم عنواناً لهذه النظرية « Reception Theory » أى «نظرية الاستقبال»، فالمصطلح غير مألوف بالنسبة لأذان المشتغلين بحركات النقد فى الشرق والغرب على السواء.

فالمادة اللغوية بمشتقاتها فى العربية، وتصريفاتها فى الإنجليزية تنتظم معنى الاستقبال والتلقى معاً، فيقال فى العربية : تلقاه، أى استقبله، والتلقى هو الاستقبال - كما حكاه الأزهري - وفلان يتلقى فلاناً أى يستقبله^(١).

ويقال فى الإنجليزية «Reception» أى استقبال أو تلقى، ويقال : «Receptionist»، أى متلقية تستقبل الوافدين فى مكتب أو مؤسسة أو فندق، «Receptive» أى متلق أو مستقبل^(٢).

ولكن التمايز فى الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقى يكمن فى طبيعة الاستعمال عند العرب، وفى مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية. فالكثير الغالب فى الاستعمالات العربية هو استخدام مادة «التلقى» بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبراً أو حديثاً، أو خطاباً، أو شعراً، وحسبنا فى هذا أن القرآن الكريم عول على هذه المادة فى أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة «الاستقبال» فى هذا المجال، ففى آجَلٌ مواطن التلقى لأشرف النصوص، يقول تعالى : ﴿وإِنَّكَ لَتَلْقَى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾^(٣)، ومنه قوله تعالى : ﴿فَتَلْقَى آدَمَ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾^(٤). وقوله تعالى : ﴿...إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾^(٥). وقوله تعالى : ﴿...إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ...﴾^(٦).

(١) لسان العرب مادة (لقا).

(٢) المورد - إحصائى عربى - ص ٧٦٤ طبعة ١٩٩٢.

(٣) الآية ٦ من سورة المل.

(٤) الآية ٣٧ من سورة الشرة.

(٥) الآية ١٧ من سورة ق.

(٦) الآية ١٥ من سورة النور.



فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقى مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيهامات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة «التلقى» مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفتنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها^(١)، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد التراث النقدي، وهم يميزون في استعمالاتهم - وإن لم يصرحوا - بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله فأثروا الإلقاء والتلقى وجعلوهما فنا، وخاصة في مجال النص الخطابي. ومن ثم يفقد هذا النص قيمته وجماله إذا كتب أو قرئ. وتلك من جملة الآفات التي منى بها الشعر العربي في التحول به من فن مروي مسموع إلى فن كتابي مقروء؛ لأن التفاعل مع النص لا يتم من جانب واحد، بل يتم في إطار تواصل فيه اهتمامات المتلقى بمشاعر الملقى، ولهذا يعبر عن فقدان التفاعل مع النص في هذه العملية بقولهم (فلان لا يلتقي بالا لما يقال) وفي الحديث : (إن الرجل ليتكلم بالكلمة ما يلقي لها بالا يهوى بها في النار)^(٢). فكان الإلقاء مرتبط بإحضار القلب لما تقول... ومن باب أولى يكون التلقى.

هذا، والأمير ربما يختلف بالنسبة للمتكلمين بغير العربية، فقد لا تعنيهم كثيرا مسألة التمايز في الدلالات اللغوية بين المصطلحات، وخاصة في لغاتهم الحديثة التي تحولت بفعل الثورة العلمية إلى قوالب وتراكيب جامدة لخدمة الآلة والمصنع^(٣). وإنما يعنيهم في استخدام المصطلحات الإلف والعادة وإن كان في ذلك خروج عن ضوابط اللغة، ومن ثم كان مصطلح «الاستقبال» في هذه النظرية غريبا عن آذان الناطقين بالإنجليزية خاصة لأنهم ألفوا استخدامه في موضع آخر، حتى ليقول أحدهم بشكل ساخر : «بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب»^(٤).

(١) انظر الجامع لأحكام القرآن للقرطبي المجلد الأول ص ٢٢١ والسابع ص ١٠٥

(٢) لسان العرب مادة (لَقَا)

(٣) هذا الرأي كان خلاصة حوار مع أساتذة اللغة من حامية (برادفورد) حول بحث معلمي في صوتيات اللغة.

(٤) نظرية الاستقبال ص ٧.



والموضح أن المصطلح أثار قلقا كبيرا بين المعنيين بالنظرية فى مختلف المدارس الغربية، حتى استبد بهم الحوار الطويل حول مفهوم هذا المصطلح وتحرى الدقة فى تحديد معناه ودلالته. وقادهم الحوار إلى مشكلة التمييز بين دلالة الاستقبال و«الاستجابة». وأساس المشكلة - عندهم - فى أن هذا المصطلح الجديد قد يجرى القارئ فى علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يجرى النص من معنى التأثير فى القارئ^(١).

لكن يبدو من محتوى النظرية، ومن الأجواء العقلية والسياسية التى صاحبت ظهورها فى الأدب الألماني أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط فى فقدان التأثير المتبادل، بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية والنبوية، والجمالية الماركسية، والشكلية الروسية. فالنظرية - كما عرفنا - كانت تمردا على تلك المذاهب المنتشرة فى ألمانيا آنذاك، ولعل اختيار مصطلح «الاستقبال» بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معانى التمرد على النقد الماركسى بشكل خاص، كما يتضح فى موضعه من البحث.

وكانت أول دراسة أكاديمية (جامعية) ظهر فيها مصطلح «الاستقبال» تحت عنوان «المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب» وهى إشارة إلى طبيعة الأزمة التى يعنى رواد النقد بإصلاحها، ثم توالى البحوث المتعلقة بهذه الأزمة تحت مصطلح «الاستقبال» أو ما يرادفه حتى امتلأت سوق النشر بطوفان من الكتب المرتبطة بمعالجة قضايا الأدب عامة، وقضية استقبال النص بصفة خاصة^(٢).

(١) نظرية الاستقبال ص ٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٠.



ثانياً- مفهوم النظرية:

قد يكون ضرورة في الحديث عن مفهوم نظرية الاستقبال أن نؤكد أن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربى ليس فكراً خالصاً للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقدة، يصعب معها أن تتعامل مع الرؤية أو النظرية النقدية بمنظور أدبي مجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة. فمسألة الفصل بين المذاهب الفكرية أو السياسية والتمذهب الأدبي مسألة غير مقبولة في التعامل مع نظريات الأدب الغربى اليوم. ومن باب الغفلة أو سوء النية أن تتسلل إلينا مذاهبهم الفكرية تحت ألقاب الأدب والنقد. ومهما كانت فطنة الناقد في التعامل مع النتاج الأدبي فقد يتعذر عليه أن يفصل - مثلاً - بين الماركسية وأدبها، أو بين العلمانية ونماذجها الأدبية، أو بين الوجودية وفلسفتها النقدية، فالحديث عن تلك المذاهب النقدية بشكل مجرد ضرب من المغالطة المقصودة، أو المراوغة المستهدفة للترويج الفكرى تحت شعار الأدب، فقد صار الأدب من أخطر قنوات البث المذهبي على مستوى العالم.

وتتميز نظرية الاستقبال عن غيرها في أن مفهومها السياسى والفكرى الذى صاحبها منذ نشأتها لا يدعو - عندنا - إلى شئ من الحذر أو التحفظ؛ لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذى واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسى، ولهذا كانت المعسكرات الماركسية وخاصة فى ألمانيا الشرقية من أشد المعارضين لهذه النظرية^(١)، بل وجهوا إليها كثيراً من المطاعن والمآخذ فى حوار طويل، ومناقشات حادة بين رواد المدرستين الشرقية والغربية، حتى اتهم كل فريق صاحبه بالخطأ فى تصويره لعملية التلقى. فرواد نظرية الاستقبال يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التى حدثت فى الأدب بعامة، وفى انحراف القارئ فكراً فى تعامله مع النص بصفة خاصة. ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية الاستقبال بأنها محاولة «برجوازية»^(٢) تدل على إفلاس روادها فى إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية^(٣).

(١) تاريخ الأدب الألمانى ص ٢٢٤، ٢٢٨ - كورت روثمان - ترجمة سليمان عواد

(٢) انظر مفهوم الرجوعية الحديث فى (دائرة المعارف البريطانية) مجلد ٢ ص ٤٢٨ ط ١٥ - ١٩٩٠.

(٣) نظرية الاستقبال ص ١٤٤.



فالنظرية بهذا المفهوم السياسى تمثل صراعا بين نعتان: ديترافى ينمتج - النشاط الفردى - على اختلاف أنواعه - بحرية مصونة من جبرية الطبقة، ونظام شيوعى يتحدد فيه نشاط الفرد طبقا لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب. فهى حرب مناوئة لهذا النظام الذى أحكم قبضته على القارئ فجعله موجها بهذه الجبرية فترة طويلة فى ألمانيا.

وارتباط النظرية لدى روادها بمفهوم مناهض للماركسية جعلها مهياة للتعايش السلمى مع نماذج الأدب الغربى - على اختلاف أجناسه وألسته - وأحسبها صالحة كذلك لمناقشة النص العربى؛ وذلك لأن واضعيها قد نأوا بجانبهم عن القيود التعسفية التى تجرد آداب الأمم من حتمياتها ومسلماتها الذاتية كالاتماد على الصور التعبيرية والخيالية الخاصة بكل لغة من لغات العالم؛ ولأنهم ركزوا فى رؤيتهم النقدية لاستقبال النص على مفهوم يشبه إلى حد كبير منهج التفسير والتحليل فى اعتماده على لغة النص وما توحى به من دلالات ورموز، وبخاصة العلاقات المجازية^(١). فالاعتماد على لغة النص بهذا الشكل يجعل النظرية امتدادا متطورا للنظام البنىوى الذى كان منتشرا فى ألمانيا وفرنسا، مع مراعاة أن رواد نظرية الاستقبال الألمانية قد تغلبوا على عقبات كثيرة وخطيرة كانت ولا تزال تكتند طريق البنىوية الفرنسية^(٢).

والنظرية من ناحية أخرى تمثل زاوية عكسية فى مسيرة الحركات النقدية التى أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعى الإنسانى ودفائه التى لا تمثل فى تاريخ البشر قيمة.

ومعنى هذا أن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدى، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز فى مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب : القارئ والنص، فالقارئ

(١) نظرية الاستقبال ص ٤٧، ١٠٤، ١٠٥.

(٢) البنىوية فى الأدب - روبرت شولر - ص ٢١، ١٦٢ ترجمة حنا عبود.



عندهم هو المحور الأهم والمقدم فى عملية التلقى، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما فى الماركسية، وليست علاقة سلبية، كما هى فى المذهب الرمزي، وإنما هى علاقة حرة غير مقيدة^(١).

أما صاحب النص - شاعرا أو كاتباً - فقد أهملت النظرية دوره فى عملية التلقى، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية والتاريخية ليست أمراً ضرورياً يعتمد عليه المتلقى فى تعامله مع النص. فالنظرية تشير فى مجموعها إلى تحول هام - فى عملية التلقى - من صاحب النتاج إلى النص والقارئ^(٢).

وقد لا نعدم فى تاريخنا النقدى صوراً من مواقف التلقى حدث فيها تحول من الاهتمام بالشاعر أو الكاتب إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقى، ففى المرحلة التى تعلق فيها الجمهور براوية ينشد الشعر كان الاهتمام منصرفاً إلى النص ومعطياته، مصروفاً عن الشاعر، حتى ليغلب على الرواة فى تلك المواقف أن ينشدوا الأشعار غير معزوة إلى أصحابها، وربما نسبوا القصيدة بعد سماعها إلى الراوية نفسه، ظناً منهم بأنه صاحبها، وهذا سبب من أسباب الآفة التى منى بها الشعر العربى فى روايته^(٣). وأحسب كذلك أن بعض نقادنا لم يكن ليعنيهم الأديب - فى مواقف التلقى - قدر عنايتهم بالنص فى علاقته بالمتلقى - عالماً أو ناقدًا أو جمهوراً - ففى معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور يفهم من كلام الجاحظ أن المعول عليه فى استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وأن على الأديب ألا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنفسه فيما تجود به قريحته، بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه رائده الذى لا يكذب، والمعول عليه فى أن يكون أديباً أو لا يكون. فذلك حيث يقول الجاحظ: «فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألقت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تتحلله وتدعيه؛ ولكن اعرضه على العلماء فى عرض رسائل

(١) نظرية الاستقبال ص ١١١.

(٢) المصدر السابق ص ٣٠.

(٣) انظر الأمثلة والشواهد فيما أخذه أبو عبيد البكرى على القالى فى (التبیه .)، و(اللآلى).



أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذى لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»^(١).

وأيا ما كان الرأى فى مقالة الجاحظ فحسبنا منها تركيزه بصفة خاصة على العلاقة بين النص والسماع، وقناعته بأن المعول عليه فى طبيعة هذه العلاقة هو ذوق الصفوة من العلماء والنقاد، واستحسانهم لما يلقى إليهم. وتلك مسألة قد لا تؤخذ على إطلاقها فى كل العصور، لكن يبقى الأديب بواقعه النفسى والاجتماعى الذى يصدر عنه فيما تجرد به قريحته بعيدا عن الاعتبار فى عملية التلقى. وأحسب أن الاهتمام بعوامل التأثير التى تصاحب الأديب ساعة ميلاد النص قد ارتبط بحركة النقد بعد ظهور الدراسات النفسية فى العصر الحديث، فلم يكن من شواغل أرسطو ولا نقادنا إلا فى حالات نظرية قليلة.

والظاهر أن الاتجاهات النقدية الحديثة - عدا الماركسية والرمزية - بدأت تنعطف إلى هذا الاتجاه، حيث يهمل المؤلف أو الكاتب فى عملية استقبال النص، لكن يبدو أن إهماله لدى رواد النظرية الجديدة وراءه - بالإضافة إلى منحى العصر - أسباب أخرى، قد يكون منها ذلك الاتجاه المناهض للنقد الماركسى الذى يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ (المستهلك)^(٢).

وقد يكون منها ضرورة أن الرؤية النقدية التى تتبناها النظرية فى مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف؛ لأن النص فى ذاته، أو فى ارتباطه بصاحبه لا يمثل - عندهم - فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك. «فالإدراك وليس الخلق... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن»^(٣) وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص؛ ولكى يتحقق التفاعل بالصورة التى يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الواسع الذى ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمةة فى عملية القراءة، يمكن إيجازها على النحو التالى :

(١) البيان والتبيين ١ / ٢٠٣ - عبد السلام هارون - الخالمى.

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٤٥.

(٣) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣٢.



١- أن يكون القارئ حراً :

وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية، ولا يريدونه قارئاً وجودياً، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير^(١)، ولا قارئاً رمزياً يعايش التجربة من غير فهم^(٢)، ولا يريدونه كذلك قارئاً بنيوياً تتفهم أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به^(٣). فهم يناوون بالقارئ عن هذه النماذج السائدة من ناحية، ويريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن من ناحية أخرى، فالقارئ الماركسي يستقبل النص في إطار وضعية إيديولوجية معينة تتوقف عندها فرديته بكل ذاتيتها وميولها، ونشاطها الذهني؛ لتكون في خدمة المذهب أو الطبقة^(٤). وتلك مسألة تعيق الفهم الصحيح؛ لأن القارئ بهذه الصورة يكون - غالباً - أسير نظام عقدي أو ثقافي محدد قد يحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال، وقد يحمله التزامه بهذا النظام على أن يتبنى سلوكاً سلبياً إزاء القيم التي تصادم قناعته. وربما تكون النتيجة أن يرفض عملاً فنياً لهد السبب، ومن ثم يؤكد رواد النظرية في غير موضع «أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة»^(٥).

وفي تاريخنا النقدي مواقف كثيرة، خضع فيها الناقد لفهم حزبي أو سياسي أو هوى شخصي، فجاءت الأحكام في تلك المواقف بعيدة عن الفهم الصحيح لمعطيات النص. وربما كان الأصمعي من أشهر النقاد المعروفين بهذا الاتجاه، وفي متدنيات الحداثة العربية بصفة خاصة نقاد يتعاملون مع النص بفكر موجه توجيهها غربياً تارة، وشرقياً تارة أخرى، فتراهم يلوون أعناق النصوص؛ ويظمسون

(١) مذاهب فكرية معاصرة ص ٤٩٢، الأستاذ محمد قطب - دار الشروق

(٢) انظر بحثنا «الرؤى الرمزية في الشعر العربي» ص ٦٥ - العدد الحادي عشر - حولية كلية اللغة العربية - المنوفية ١٩٩١.

(٣) البنيوية في الأدب ص ١٦٢، ١٦٤ - روبرت شولز - ترجمة حنا عود

(٤) الجمالية الماركسية ص ٩، ٩١ - هري أرقون - ترجمة جهاد نعمان - بيروت ١٩٧٥.

(٥) نظرية الاستقبال ص ٨٦، ١١٧



دلالات التعبير؛ ليطوعوها لمراد وجودي^(١) أو لاتجاه رمزي، أو أسطوري^(٢)، أو يجعلوها خاضعة لمفهوم ماركسي^(٣). وربما كان أشد هؤلاء خطرا على طبيعة النص العربي فريق مازال يتباكى حول حائط الماركسية المتهدم وكأنهم بما يكتبونه من صفحات أدبية ورؤى نقدية إنما يتطلعون إلى بث الحياة في أدب ميت، أو فكر بغض مَجَّة الشرق والغرب على السواء. بل تمرد عليه كثير من أنصار الماركسية نفسها^(٤). حتى أخذ هذا التمرد عند بعضهم شكل الدعوة إلى الانعتاق من الجبرية التي فرضها ماركس على الفن عموما، وكانت عقبة تكثد سبيل الفنان والناقد معا، وتعيق في الوقت ذاته حرية الإبداع، وحرية الفهم والتلقي، فيبدو القارئ تحت وطأتها مسحوق الإرادة.

وفي هذا يقول بعضهم : «إنه لمن الصواب بمكان ألا يجب الحكم على نتاج فني أو شجبه أو قبوله تبعا لمبادئ الماركسية. فعلينا أن نحكم على نتائج الإبداع الفني استنادا إلى قوانينه الخاصة... إن الازدواجية الأساسية في الجمالية الماركسية التي تبدو أحيانا كمذهب مجبر تؤثر على تطبيقها في مختلف حقول العالم الثقافي..»^(٥).

هذا التمرد الواضح على جبرية الفكر الماركسي المفروضة على الناقد أو القارئ بصفة خاصة يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون هذا القارئ حرا في استقبال النص، غير مكبل بقيود الماركسية، ويقدم لنا في الوقت ذاته سببا فنيا ونفسيا لقبول هذه النظرية إجمالا وإن كان ثمة تحفظ على بعض التفاصيل. فمن جملة ما يدعو إلى التحفظ ما نادى به أحدهم^(٦) حول ضرورة «أن يرتبط العمل الأدبي بالانعتاق من القيود الاجتماعية».

(١) انظر : العدد الرابع - مجلة فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١.

(٢) انظر . الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ص ١٢٤ - ١٢٧ - د. مصطفى عبد الشافي.

(٣) انظر : مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٢٠، ٢٢١ - ريمون طحان - بيروت.

(٤) انظر : الجمالية الماركسية ص ٢٥، ٢٦.

(٥) المصدر السابق ص ٢٦.

(٦) هو «ياوس» أحد رواد نظرية الاستقبال - من جامعة كونستانس الألمانية. انظر مقالاته في «نظرية الاستقبال» ص ٨٦.



والدعوة بهذا الشكل قد تكون بالنسبة إلى صاحبها أمراً طبيعياً من ناحيتين : من ناحية الهدف الذى ارتبط بهذه النظرية منذ نشأتها، وهو كونها اتجاهاً مناهضاً للقيود التى فرضها النقد الماركسى على القارئ فى عملية استقبال النص، ومن ناحية النزعة العلمانية التى استبدت بالمجتمع الغربى، فجعلته يصفى حساباته مع الموروث ويفصل بينه وبين مظاهر النشاط البشرى، ومنها الأدب بطبيعة الحال^(١). ومناطق التحفظ -عندنا- فى أن الفصل بين النشاط الأدبى - بكل أشكاله - وحتميات الأمة ومسلماتها، ينبغى أن يكون مرفوضاً، وخاصة فى مثل هذه الأجواء التى تحول فيها الأدب إلى قنوات لبث الفكر العالمى، بعد أن خلا ميدانه من ذوى القامات العالية، ممن كانوا يقفون على حدوده يتفحصون أوراق المارة.

٢ - المشاركة فى صنع المعنى :

ويقرر أصحاب هذه النظرية فى إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ فى صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدى الذى يؤدى بدوره إلى الثنائية بين النص، أى يصبح القارئ عنصراً خارجاً عن النص، ولكنه بالمشاركة فى صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة، فلا تكون مرجعية العمل الفنى إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الالتحام بينهما^(٢).

ولتوضيح مسألة المشاركة فى صنع المعنى فقد مَيَّروا بين مهمتين للقارئ، هما :

١ - مهمة الإدراك المباشر. ٢ - مهمة الاستدধান.

أما مهمة الإدراك المباشر فهى تمثل المستوى الأول فى التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ فى تفهم الهيكل الخارجى للنص متمثلاً فى معطياته اللغوية والأسلوبية. والنتيجة التى يصل إليها القارئ فى هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى -عندهم- عملاً فنياً يحسب للقارئ؛ لأن العلاقة بينه وبين النص مارالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء اللغوى، وهو واقع تحت سيطرة الإشارات والرموز والمفاتيح النصية، وفى هذا يقولون : «إن^(٣) الإجراءات الطبيعية فى استقبال نص ما هى

(١) مذاهب فكرية معاصرة ص ٤٨٨ - الأستاذ محمد قطب - دار الشروق

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٠٢، ١٠٣.

(٣) المصدر السابق ص ٧٨.



خبرة الأفق الجمالى الأول، وهى بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة فى إجراءات الإدراك المباشر التى يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية وإشاراتها المنطقية، والتى يمكن أيضا وصفها باللغويات النصية».

ومعنى هذا أنهم يعولون على منهج التفسير التقليدى بوصفه مرحلة تعين المتلقى (ناقدا أو قارئاً) على التفاعل مع النص، وتقوده بدورها إلى المرحلة التى يعد فيها مشاركا فى صنع المعنى.

أما مهمة الاستذهان^(١) أى عمل الذهن والخيال فهى المهمة التى تشكل فيها ذاتية القارئ، ويكتشف عالماً داخلياً لم يفتن إليه فى المرحلة الأولى.

فالاستذهان جزء أساسى من الخيال الخلاق الذى ينتج وبشكل غير نهائى مواضيع جمالية، ولا يتم إنحاز ذلك دائماً بصورة مباشرة^(٢). فعندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثانى للقراءة تبدو أمامه «فراغات» أو «غموض» أو «بقع إبهام» عليه أن يستكملها؛ ليكون مشاركا فى صنع المعنى.

ويبدو من حديثهم - مع تشعباته الفلسفية المتنوية - أن ملء هذه الفراغات أو استذهان «الغموض» - على حد تعبيرهم - هو الهدف الذى ينبغى أن يسعى إليه المتلقى (القارئ) فى تفاعله مع النص. ويبدو كذلك أن الغموض الذى يتحدثون عنه مختلف عن مفهوم الغموض فى التجارب الرمزية بدليل أنهم جعلوه مهمة القارئ فى كشفه واستذهانه، وأن فيه مجالاً للفهم والإدراك خلافاً للمذهب الرمزي^(٣). وظاهر - كذلك - من المسال الذى سيق لتوضيح فكرتهم - على سذاجته - أنهم لا يخلطون بين الغموض يبدو أمام القارئ فى مجرى الذهن المتتابع خلال عملية القراءة وبين التعقيد الذى يقود إليه البناء الشكلى للنص، فهم يقولون: «لو قرأنا جملة: «الطفل ضرب الكرة» فإننا نواجه بما لا يحصى من الفراغات فى الهدف المقدم، فلا ندري إن كان الطفل يبلغ العاشرة أم السادسة من العمر، ولا ندري إن كان أنثى أم ذكراً، أبيض أم أسود، أحمر الشعر أم أصفر. وجميع هذه الأشكال غير متضمنة فى الجملة، ومن ثم فهى تشكل فراغات أو

(١) هم يميزون فى الألمانية بين الإدراك والاستذهان.

(٢) نظرية الاستقبال ص ١١٠.

(٣) انظر بحثنا: الرؤى الرمزية فى الشعر العربى ص ٦٤.



الغموض، فكل طفل له عمر وجنس ولون بشرة وشعر، وحتى لو كانت الجملة فى سؤال أو ضمن جمل متتالية فإن التفاصيل الأخرى تبقى غير محددة أو غامضة. . .

فلو ذكرت الجملة السابقة فى عمل فنى مكانه (السويد) عندها يمكننا تخيل أن الطفل أشقر قوقازى، ولكن ليس هناك تفصيل كاف أو إيهاء يمكن أن يحذف جميع الغموض. ونظريا فإن كل عمل أدبى يعرض هدفا يتضمن - لا محالة - عددا لا يحصى من مواقع الغموض» (١).

ومفهوم الغموض لدى هؤلاء الرواد يقترب إلى حد كبير من مفهومه لدى عبدالقاهر الجرجاني، فهم يرون ضرورة اشتغال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما، وأن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبى الناجح، كما أنه يضيف أهمية على دور القارئ فى محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له الشعور بالمتعة، وليس الأمر كذلك إذا نظم النص الأدبى عناصره بعناية شديدة أو وضوح تام. وفى هذا يقول (آيزر) (٢): «والعمل الناجح للأدب - على سبيل المثال - يجب ألا يكون واضحا تماما فى الطريقة التى يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبى عناصره بعناية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون فى رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين. . . إن متعة القارئ حين يصبح متجا. . . وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون متجين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة».

ويوضح لنا (أنجاردن) (٣) الطريقة الفعالة التى أشار إليها (آيزر)، فيركز على التجسيم (التمثيل) وأهميته فى تحريك خيال القارئ للقيام بدوره الفعال فى ملء فراغات الغموض، فيقول: «ربما تكون أهم فعالية للقراء هى المتمثلة فى ملء فراغات الغموض بالتجسيم (فهو) يعد جزءا هاما من إدراك (العمل الأدبى للفن) (٤). ودون التجسيم فإن العمل الجمالى. . . لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أى البناء الشكلى اللغوى)، ولكن فى التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع» (٥).

(١) نظرية الاستقبال ص ٣٩، ٤٠.

(٢) أحد رواد نظرية الاستقبال ص ١١٨.

(٣) من أكثر رواد النظرية اعتدالا فى حرصه على الجمع بين الحدائى والتقاليد القدية القديمة.

(٤) لعل صوابها (العمل الفنى للأدب)، والتحرير من سوء الترجمة.

(٥) نظرية الاستقبال ص ٤١، ٤٢.



ومقتضى هذا، أنهم يميزون بين المعنى المجسم، وغير المجسم، فالأول يتطلب من القارئ جهداً ذهنياً لاستجلاء الغموض، فتحصل به المتعة، وعلى أساسه يعد مشاركا في صنع المعنى وتحقيق الهدف. أما الثاني فلا يحقق للقارئ متعة؛ لأنه لا يحوج إلى الاستذهان.

والمسألة بهذا التفصيل لانكاد نجد لها مرجعية إلا فيما قاله عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته في الشعر، إذ يقول: «... فإذا عُبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلاً، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه. وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر... ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً والطف»^(١).

٣ - وظيفة المتعة الجمالية :

على امتداد الحركات النقدية منذ أرسطو إلى اليوم تعددت الرؤى حول مفهوم المتعة الجمالية، فثمة من يجعلها أمراً ثانوياً لا يعول عليه في العمل الأدبي، وهو ما انفرد به النقد الماركسي، مخالفاً الحركات النقدية التي يميل بعضها إلى جعل المتعة الجمالية غاية في ذاتها، وبعضهم يقرر لها وظيفة ينبغي أن تؤديها في عملية التلقى بوصفها عنصراً فعالاً في هذه العملية. وإلى الرأي الأخير يميل أصحاب النظرية إذ يقرر أحدهم^(٢) : «أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين : الأولى تنطق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي «من القارئ للنص»، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر (به القارئ) وجود الموضوع ويجعله جمالياً».

ومعنى هذا أن القارئ كما يشارك - عندهم - في صنع المعنى فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية، بيد أنه في اللحظة الأولى لا دخل له في إبداعها،

(١) أسرار البلاغة ص ٩ - ١١١ طبعة رشيد رضا.

(٢) «ياوس» نظرية الاستقبال ص ٩٢.



بل هو خاضع لما يثيره الموضوع فى نفسه من إعجاب أو اشمئزاز، أو ما يحركه من دواعى الرحمة أو الشفقة أو غيرهما من أنماط الانفعال. وفى اللحظة الثانية تتحول المتعة المباشرة إلى موقف يتبناه المتلقى، فيتمثل فى سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، وينأى عن النماذج المثيرة للاشمئزاز، أو يتعاطف مع النماذج المثيرة للشفقة والرحمة. وبهذا لا تكون المتعة الجمالية غاية فى ذاتها. بل لها وظيفتها العملية فى توجيه إدراك المتلقى. وإلى هذه الوظيفة يشير الناقد بقوله: «والمتعة يجب ألا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك»^(١).

ولكى تتضح هذه الوظيفة فقد مُيز تاريخيا بين تصنيفات حيوية ثلاث للمتعة الجمالية، وهى: نتاج المتعة، واستقبالها، واتصالها. فأولى تلك التصنيفات تشير إلى الموضوع فى علاقته بالأديب. وهى علاقة تتخطاها نظرية الاستقبال إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقى، حيث كانت الخبرة الجمالية القائمة على فكرة التناج فى العالمين القديم والوسيط تعتمد على معيار نظرى سابق الوجود، ولكن التغيير فى الآراء العالمية فى العصر الحديث أسهم - كما يقولون^(٢) - فى التحول من فكرة التناج القائم على التقليد إلى خلق عمل يجلب الكمال مستقبلا. وأما استقبال المتعة فقد أشار به إلى عملية الإدراك أو استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية أو (الصناعة الثقافية) كما أطلق عليها^(٣).

وفى حديثه عن التصنيف الثالث للمتعة الجمالية، وهو «الاتصال» بدا تأثيره واضحا بفلسفة التلقى عند أرسطو، وهذا ظاهر فى استخدامه لمصطلحات الشعر المسرحى، فهو يتحدث عن الأنماط التفاعلية للتماثل مع البطل كما وردت فى النص المأسوى عند أرسطو، ويشير إلى العلاقة بين الممثلين والمُشاهد، ويقرر كذلك أن الإعجاب بالتماثل يتضمن بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه^(٤).

(١) نظرية الاستقبال ص ٩٣.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق ص ٩٤، ٩٥.

(٤) المصدر السابق ص ٩٦.



ومعنى هذا، أن «ياوس» لا يجعل المتعة المباشرة التي يقدمها النص غاية المتلقى، فضرورى عنده أن تؤدي هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية، وذلك حين تتحول إلى موقف يتبناه المتلقى - كما عرفنا - فيؤدي هذا الموقف إلى «التماثل» بينه وبين الجمهور.

بيد أنه فى حديثه عن الاتصال بين الفن والمتلقى لم يميز بين أجناس الشعر - كما فعل أرسطو - بل جمع بين المأساة والمهابة وشعر الملاحم، والشعر الغنائى فى مرتبة واحدة، وإن اختلفت عنده أنماط التفاعل باختلاف الجنس^(١).

ثالثاً - رواد النظرية وعوامل التأثير:

١ - هانز روبرت ياوس :

أحد أساتذة جامعة «كونستانس» الألمانية فى الستينات. ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب فى ألمانيا. وهو باحث لغوى رومانسى، متخصص فى الأدب الفرنسى، متطلع إلى التجديد فى معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحى خلاصة التجارب الإنسانية^(٢).

حاول «ياوس» أن يخلص الأدب الألمانى من الشائبة المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسى فى النقد، ومذهب الشكلية الروسية؛ فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسى يتعامل مع النص الأدبى من خلال التفسير المادى للتاريخ، فهو - فى نظر ياوس - قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالي فهو معزول تماماً عن جمالية النص. وأما القارئ فى مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولاً عن مواقفه التاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلى^(٣). وقد انتهى «ياوس» من محاولاته فى التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ فى موضعه المناسب من النص. وقد أطلق على هذه الرؤية «جمالية الاستقبال»^(٤).

(١) نظرية الاستقبال ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٣) المصدر السابق ص ١٨٩ وما بعدها .

(٤) المصدر السابق ص ٧٥ .



وقد لا يختلف «ياوس» عن أقرانه من رواد نظرية الاستقبال في تصور المفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية منذ ظهورها في ساحة النقد الغربى، ولكنه في معرض حديثه عن «جماليات الاستقبال» بدا مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، والدعوة إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص، وجمالياته. بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال.

ويفهم من كلام «ياوس» ودعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالى لدى المتلقى، ومعيار الخبرات الماضية التى يتم استدعاؤها فى لحظات التلقى. ذلك أن الخبرات الجمالية التى كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء فى عصور سابقة هى بمثابة دليل يساند، ويغنى فى سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل^(١).

والمسألة بهذا المفهوم تبدو أمرا مألوفا بالنسبة للمتلقى فى تاريخ الحركة العربية، فهو - غالبا - ما يستقبل النص غير معزول عن مواقفه وخبراته الجمالية الماضية، وهذا ما تكشف عنه النماذج التطبيقية فى موضعها من البحث. وإن كنا نسمع فى ساحتنا الأدبية اليوم من ينادى بعزل النص الشعرى عن مواقفه التاريخية، أو يرفض التعامل مع الشعر عموما على أساس البيئة زمانية أو مكانية^(٢). وقد يكون لأصحاب هذه الرؤية مدوحة فيما يقولون. وميدان الأدب رحب، يتسع لكل فكر جديد، ما دام بعيدا عن مناهضة المسلمات بنزعات فكرية غريبة. وما أظن الحكم العاجل بإعلان الحرب على كل نزعة تجديدية أو رؤية تشرى حركة النص أمرا لائقا فى مجال الفكر الأدبى والنقدى؛ فالكلمة الأخيرة فى هذا المجال لا ينبغى أن تكون، فإن كانت فهى دعوة إلى التوقف بمسيرة الأدب عند خط معين، يتحول فيه إلى تاريخ، قد لا نملك حياله إلا استمطار الأحداث، أو التسلى بمواقفه كلما تهيأت الأسباب.

(١) المصدر السابق.

(٢) انظر. مجلة «الثقافة»، العدد ٨٧ ديسمبر ١٩٨٠، ص ٨٤



أما المتلقى الغربى فلم يكن من السهل عليه فى أول الأمر أن يستجيب لرؤية «ياوس» وهى تدعوه إلى الاستعانة بالخبرات الجمالية التاريخية فى التعامل مع النص، وربما عد ذلك - فى بدايته - تمردا على واقع بات مستبدا بالمجتمع الغربى كله، وخاصة فى فترة الستينيات التى ظهر فيها «ياوس»، ففى تلك الفترة كانت الثورة العلمية والصناعية فى أوروبا الشرقية والغربية قد نجحت فى هدم الجسور الممتدة بين الماضى والحاضر وهىأت لهذه الشعوب أسباب القناعة بأن التحول عن القديم، والعزوف عن الأعمال المتوارثة من أهم مقومات البنيان الحضارى. وقد ترتب على هذا - بطبيعة الحال - أن ظهرت مذاهب فكرية وأدبية كانت فى مجموعها حربا على كل قديم، وصراعا محتدما مع الموروث؛ ولهذا السبب كلنت دعوة «ياوس» حريضة على العودة بالقارئ الألمانى خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ فى دراسة النص.

وقد استبدت به هذه المكرة حتى كانت شغله الشاغل فى محاضراته الجامعية، وبحوثه ومقالاته الأدبية. ففى مقال ظهر عام ١٩٦٩ تحت عنوان «التغير فى نماذج الدراسات الأدبية» حدد «ياوس» مناهج التاريخ الأدبى، وجاء مقاله موحيا بالثورة على النماذج الحديثة فى استقبال النص؛ لأن أصحاب هذه المناهج عزلوا أنفسهم عن الخبرات الجمالية التاريخية، زاعمين أن المنهج الحديث يمثل فى تاريخ الدراسات الأدبية إبداعا غير مسبوق بنظير. أو أنه خلاصة الفكر الأدبى فى تدرجه نحو الأفضل^(١).

ثم يكشف ياوس^(٢) عن وجه المغالطة فى هذا الزعم مؤكدا : «أن دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكما تدرجيا للحقائق والقرائن، فتجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب، أو أكثر خبرة فى تصحيح فهم الفرد للأعمال الأدبية، بل على العكس من ذلك - كما يقول - فإن التطور قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية. . . وأن النماذج التى سبق لها أن قادت البحث الأدبى فى مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها فى شرح الأعمال القديمة. . . وتقديمها للحاضر».

(١) نظرية الاستقبال ص ١٢، ١٣.

(٢) المصدر السابق ص ١٣.



ومن ثم فإن المنهج الذى يسعى إليه «ياوس» فى نظرية الاستقبال هو القادر على استدعاء الخبرات، وترجمتها إلى حاضر جديد، أو هو على حد تعبيره المنهج الذى «يجعل الخبرة المحفوظة فى فنون الماضى سهلة المنال ثانية... أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل»^(١).
ثم يقرر «ياوس» أن فن الماضى قادر على الحديث، وعلى تقديم إجابات لنا مرة أخرى^(٢).

ولعل مقولة «ياوس» تضعنا أمام واقع جسده حركه النقد العربى فى مراحلها المتعاقبة، ولنأخذ - على سبيل المثال - مقدمة القصيدة العربية - لنذكر أن الفكر النقدي تعايش مع هذه المقدمة تبعا للمعطيات الثقافية والأدبية لكل عصر. وفى كل مرحلة من مراحل التعايش كانت هذه القضية تطرح على أبناء الجيل أسئلة حائرة، تدعوهم إلى البحث والتفسير، وبذل الجهد فى الوصول إلى رؤى جديدة، وشروح تقفز بالموضوع؛ لتقدمه إلى أبناء العصر بفهم جديد، حتى لم يبق فى حركة الفكر النقدي منهج تاريخى أو نفسى، أو فلسفى رمزى أو وجودى إلا استدعته هذه القضية إلى ميدان البحث والدراسة^(٣). وفى كل المراحل كانت العلاقة بين تاريخ النص وحاضره مهيمنة على المناهج، حتى فى مجال التفسير الرمزي أو الأسطوري.

هذه المعايير التى تستدعى الماضى أو الأعمال المتوارثة، لتقدمها إلى الحاضر بشكل جديد هى التى يسعى إليها «ياوس» فى رؤيته، حيث كانت محورا هاما فى بحثه عن «جمالية الاستقبال» وفيها يقول: ^(٤) «إن النص الذى نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذى يبدو فيه أولا (ربما يكون)^(٥) مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه... فالنص وسيط بين الآفاق. وحيث إن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك».

(١) المصدر السابق ص ١٥.

(٢) المصدر السابق ص ١٥.

(٣) راجع الدراسات فى: (مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ص ٢١٨ د. حسين عفوان) (قراءة ثانية لشعرا القديم) د. مصطفى ماصف (العدد الثانى من مجلة الشعر فبراير ١٩٦٤) مقال د. عز الدين إسماعيل، (العدد الرابع - فصول - يوليو - ١٩٨١ ص ٢٦ - د. عبده بدوى).

(٤) نظرية الاستقبال ص ١٧٤.

(٥) ريادة لتوضيح الترجمة.



٢ - بين يابوس وابن قتيبة :

ربما اتسعت الفواصل الفكرية والثقافية بين الناقلين خلال أحد عشر قرناً تقريباً، تمتد من القرن الثالث الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري، فالخط الزمني بين ابن قتيبة ويابوس قد شهد تغيرات عالمية، وتطورات سريعة في ميادين البحث العلمي ومناهج الأدب، وهي بدورها تشكل فاصلاً أكبر من فاصل الزمن بين الناقلين. ولكن الفكر النقدي في اهتمامه بنتائج الأدب قديمه وحديثه قد يتجاوز تلك الفواصل في نقطة تلتقي عندها الرؤى، وتتواصل المفاهيم؛ ذلك أن الفكر الإنساني على اختلاف مستوياته وتعدد بيئاته لا يمضي دائماً في خطوط أفقية متوازية، بل تتقاطع خطوطه أحياناً عند نقاط وإشارات، يلتقي عندها الماضي بالحاضر، ويتواصل فيها القديم والحديث. فأحياناً يكون الحديث امتداداً للقديم في رصيده النقدي، وأحياناً يتقاطع معه رأسياً عند مسألة أو مسائل معينة، وعندئذ قد يشكل التقاطع ضرباً من التمرد الرافض، أو نوعاً من التجديد المتفاعل. وفي الأحوال كلها تكون الحداثة وثيقة الصلة بالخبرات الماضية، فلا يوجد شيء في الفكر الإنساني يمكن أن يأتي من فراغ، مهما زعم رواه. والمنهج الجديد - كما يقول يابوس - «لا يسقط من السماء ولكن له مكان في التاريخ»^(١).

ويكفي أن نعرف إجمالاً أن نزعات التجديد أو الحداثة الغربية - في النقد بالذات - ما زالت - رغم محاولات الانحراف عن الخط القديم - مشدودة بقوة إلى ما خلفه الفكر اليوناني بعامة والأرسطي منه بخاصة، وأن المذاهب الحديثة إنما انطلقت من إشارات معروفة في تاريخ النقد اليوناني، وربما استأنست في انطلاقها بنماذج النقد العربي. وتلك مسألة لم تعد خافية، ولا يتسع لها مجال البحث.

فجل الغاية هنا أن نشير إلى أن للقديم في ذاكرة التاريخ أصداءه وقيمه، وللحديث مهمته ووظائفه، وعند هذا المفهوم يلتقي ابن قتيبة و«يابوس»، بل يمثل قناعة مشتركة بينهما في سلوكيات التعامل. مع النص أو دراسته. فيقول ابن قتيبة في معرض حديثه عن المنهج المتبع في تصنيف كتابه: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلند أو استحسناً باستحسان غيره، ولا نظرت

(١) نظرية الاستئصال ص ٢٤.



إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل (إلى) الفريقين، وأعطيت كلاهما حظه، ووفرت عليه حقه، فإنني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله»^(١).

وبصرف النظر عن الجانب التطبيقي عند ابن قتيبة، ومدى التزامه بهذا المفهوم الذي صرح به في عبارته، فحسبنا من مقولته أنها رؤية نقدية كان يسعى من ورائها إلى تصحيح بعض المفاهيم المسيطرة على حركة النقد في عصره، حيث كانت القناعة لدى أقرانه ومعاصريه بقيمة الشعر القديم في أنساقه التعبيرية دافعا لهم إلى رد الشعر الحديث لتأخر قائله في الزمن، فكم من شعر استهجنه النقاد، أو ردوه على صاحبه ولا عيب له - عندهم حقيقة كما يقول ابن قتيبة - إلا أنه مترامن معهم. وفي تاريخ الشعر العربي مواقف كثيرة تجسد هذا المفهوم، وفيه إلى ذلك أحكام تقريرية حادة في الدعوة إلى نبذ الشاعر المحدث. ومن ثم كانت رؤية ابن قتيبة تمثل - ولو نظريا - صيحة مناهضة لذلك التوجه الذي ساد الحركة النقدية أو غلب عليها آنذاك.

وكذلك كانت نظرية «ياوس» في مفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدي، الذي غلب على رواه نبذ الأعمال المتوارثة، والبعد عن الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية، وخاصة بعد أن خرجت الطبقة البرجوازية من جحور الظلام لتعلن الحرب على كل الأصول والمسلمات القديمة.

فالعامل الزمني لا دخل له في الحكم على النص عند كلا الناقدين؛ لأن الحداثة - عندهما - ليست ثمرة تطور ينتهي إلى الأفضل بحساب الزمن، فيقال: إن هذا العصر أفضل من سابقه في نتاجه الأدبي، بل الحداثة - عندهما - مرتبطة بكل عصر، أشبه ما تكون بالقفزات وهذا ما يقرره ابن قتيبة في موضع آخر، فيقول: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره». «^(٢).

(١) الشعر والشعراء ص ١٩ - بيروت.

(٢) المصدر السابق ص ١٩.



فالحداثة قفزة نوعية، لا يختص بها عصر دون غيره، فكل قديم كان حديثاً في عصره، وليست الحداثة ضرباً من التفاضل بين أبناء العصور، حتى تكون سبباً في مناهضة القديم، أو دعوة تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب - كما يقول ياكوس^(١).

فكلاً إلناقدين يخرح بمفهوم الحداثة عن مألوف عصره، فإذا كانت الحداثة في عصر ابن قتيبة ضرباً من الابتداء المنكور لدى أقرانه فهي في عصر «ياوس» (النصف الأخير من هذا القرن) تأخذ لدى رواد الحداثة شكل الحرب الطاحنة على كل منهج قديم، ومن ثم كانت دعوتهما إلى مهج جديد، ينهض بالمتلقى في دراسة النص إلى استدعاء الخبرات الماضية، وتقديمها للحاضر بشكل جديد عند «ياوس» أو استدعاء معطيات البص، واحترام ذاتيته بصرف النظر عن زمن قائله عند «ابن قتيبة» إذ يقرر هذا المفهوم بقوله : «... فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه، وأثينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الردى، إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»^(٢).

(١) نظرية الاستقبال ص ١٣ .

(٢) الشعر والشعراء ص ١٩ - بيروت .



٣ - ولف جانج آيزر :

هو أحد رواد نظرية الاستقبال البارزين . عمل أستاذًا في جامعة «كونستانس» الألمانية، حيث اضطلع هو وزميله «ياوس» بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان : «الإيهام واستجابة القارئ في خيال النثر» وهي محاضرة ألقاها على طلابه في جامعة «كونستانس» عام ١٩٧٠ . بيد أن أفكاره لم تلق حظًا من الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه «سلوكيات القراءة» عام ١٩٧٨ .

وفي هذا الكتاب بدا تأثره واضحًا بفكر من سبقوه، مثل رومان أنجاردين الذي يأتي الحديث عنه، كما تأثر بفكر معاصره «ياوس» حتى عد امتدادًا له في وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة في النقد^(١) وبرغم أن ياوس وآيزر كان كلاهما معنيًا في إعادة إنشاء نظرية الأدب بشد الانتباه بعيدًا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ، فإن منهجهما في معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير . فإذا كان ياوس قد ركز في استقباله على أهمية التاريخ الأدبي فإن آيزر قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير .

وهو لا يعنى التفسير التقليدي الذي يوضح معنى خفيا في النص، بل يعنى التفسير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حين يتم التفاعل بين النص والقارئ^(٢).

فالقضية التي أثارت اهتمامه، واهتمام رفاقه ومعاصريه منذ البداية هي إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل الذي ألح على آيزر وهو يواجه نظرية التحول من النص والكاتب إلى النص والقارئ. هو : كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟

(١) نظرية الاستقبال ص ١٠١ ، ١٢٥ .

(٢) نظرية الاستقبال ص ٢ ١ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ١٠ .



فالعمل الأدبي - عنده - ليس نصا فحسب، ولا قارئاً فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين.

وتأسيساً على ذلك رسم آيزر ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

البعد الأول - يتضمن النص بوصفه هيكلاً لأوجه مخططة، أو بناء ثابتاً يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى.

وفي حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، ويعنى بها المضمون أو «الذخيرة» كما يسميها^(١)، والقاعدة الأمامية، ويعنى بها «الشكل».

البعد الثاني - يستقصى إجراءات النص في القراءة، وفيه يركز آيزر على الصورة الذهنية، التي تمثل الهدف الجمالي المتماثل^(٢).

وفي حديثه عن الصورة تبدو فكرة «النظم» شديدة الإلحاح عليه، فيقول: «يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها والتحمّت في ذخيرتها»^(٣).

وهذا يعنى أن القارئ لا يتعامل مع النص على أساس بنائه الشكلى «القاعدة الأمامية» ولا على أساس المضمون «القاعدة الخلفية» بل يتعامل مع النص - كما يقول - حين تشقّق القاعدة الأمامية لتلتحم بالخلفية في إطار يسمى (السياق العام)^(٤).

وطبقاً لكلمات «آيزر» يكون النظم شبيهاً بالسور الذي يحتوى «البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ»^(٥).

وفي تصوّري أن فكرة النظم لعبد القاهر كانت ملحّة على رؤية آيزر وهو يدلى بدلوه في تأسيس نظرية الاستقبال، فهي من القضايا النقدية التي تجاوزت حدود البيئة إلى النطاق العالمى، فكانت من هؤلاء الرواد على مد ذراع. بيد أن آيزر في رؤيته كان مهتماً بالنص في علاقته بالقارئ أكثر من علاقته

(١) نظرية الاستقبال ص ١٠٧ نقلاً عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٦، ٩٥.

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ نقلاً عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٦.

(٣) المصدر السابق ص ١٠٦ نقلاً عن «سلوكيات القراءة» ص ٧٢.

(٤) المصدر السابق ص ١٧ نقلاً عن «سلوكيات القراءة» ص ٩٥.

(٥) المصدر السابق ص ١٠٧ نقلاً عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٧.



بالأديب أو صاحب النص مما جعل النظم عنده شبيها بالسور الذى يحتوى الأمرين معا : النص فى بنائه الثابت، والقارئ فى سلوكيات الإدراك - وهذا يعنى أن التحام الشكل بالمضمون أو القاعدة الأمامية بالقاعدة الخلفية هو حاصل إجراءات القراءة، لا حاصل عمل الأديب.

البعد الثالث - القارئ الضمنى :

ومسألة القارئ الضمنى التى عرف بها آيزر فى النقد الألمانى خاصة، والغربى بصفة عامة ربما تجسد عنده فكرة التحول فى مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ. وهى الفكرة التى تمثل جوهر نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها، وقد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية فى المجتمع الغربى.

والقارئ الضمنى - عند آيزر - محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لتتاج المعنى، على أساس أن التتاج من صنع القارئ أيضا لا من صنع الأديب وحده. وهذا يعنى «أن القارئ الضمنى موجود قبل بناء المعنى الضمنى فى النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمن عبر إجراءات القراءة»^(١).

وبهذا يحاول آيزر أن يميز قارئه من رموز القراء التى ظهرت فى السنوات الأخيرة، مثل (القارئ المتفوق) أو (القارئ المبلغ)^(٢).

وما يريده - آيزر - هو طريقة لإلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقين، وكذلك القراء المجردين المفترض وجودهم مسبقا^(٣).

ومن الضروري لكى تتضح فكرة القارئ الضمنى عند - آيزر - أن نستدعى هنا فكرة المتلقى فى النقد الوجودى - لسارتر - فالشبه بينهما واضح حيث قسم سارتر الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين :

«جمهور واقعى، وجمهور إمكانى، ويقصد بالثانى جمهورا مثاليا فى المستقبل، إذا وجد الكاتب من معاصريه جفوة، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له من وراء الموقف الخاص مثله الإنسانية»^(٤).

(١) القارئ الضمنى ص ١٢ (نظرية الاستقبال ص ١٠٣).

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق .

(٤) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦.



٤ - رومان أنجاردين :

لم يكن أنجاردين من رواد نظرية الاستقبال، ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعال في توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية إلى رؤيتهم النقدية الجديدة، وهيأت لهم أسباب التوفر على ما أسموه «جماليات الاستقبال».

فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص والقارئ من جملة اهتمامات «أنجاردين» حتى صارت كتاباته في هذه المسألة مثابة لأقرانه ومعاصريه، ومرجعية لذوى التطلع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية والنقدية في ألمانيا في العقد الماضي^(١).

وتلخص فكرته في أن العمل الأدبي أو النص ينتظم بعدين متميزين : أما البعد الأول فيأثف من طبقات تؤثر كل منها في الأخرى، فالطبقة الأولى تضم مايسميه «المواد الأولية» للأدب. وتشمل التكوينات اللفظية، وما ينبعث منها من أصوات لها إمكانية التأثير الجمالي. سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الوزن والقافية.

والطبقة الثانية تصم جميع وحدات المعنى. والطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف. وعنده أن إجمالي هذه الطبقات المكونة للبعد الأول يحقق تناغما متعدد الأصوات. وقد ربطه «أنجاردين» بالقيمة الجمالية.

أما البعد الثانى فيضم سياق الجمل والفقرات والفصول. والمهم بالنسبة لأنجاردين في رؤيته على وجه الخصوص هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد إنما تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي^(١).

ورؤيته للعمل الأدبي بهذا الفهم لا تمثل ابتداءا يذكر بالنسبة للمؤلف في الحركات النقدية. فهو لا يكاد يخرج في رؤيته عن فكرة «اللفظ والمعنى» أو «الشكل والمضمون» وإن كانت قناعته بحسن التأليف أو فكرة النظم فيما أشار إليه ظاهرة وجديرة بالملاحظة. ولكن الأجدر بالملاحظة في فكر الرجل أمران :

(١) نظرية الاستقبال ص ٣٨

(٢) المصدر السابق ص ٣٩



أحدهما - أن رؤيته للنص الأدبي بهذه الصورة تعد إحياء لأدب كاد يكون ميتا في المجتمع الغربي؛ فمسألة العلاقة بين الشكل والمضمون أو الحديث عن سياق الجمل والفقرات من المسائل التي ترمد عليها الفكر النقدي في الغرب بتأثير النظريات المذهبية الحديثة، وأعنى بها تلك النظريات التي أفرزتها الثورة على كل أصولية قديمة. وفي حديث أنجاردين عن طبقات العمل الأدبي وأبعاده استدعاء لقيم فنية وجمالية، لم يعد المتلقى يعول عليها كثيرا في دراسة النص، وذلك مثل القيم الصوتية والإيقاعية المتمثلة في الوزن والقافية، أو الموسيقى الداخلية التي تنهادى إلى المتلقى من تناسق الحروف واثتلاف أجراسها.

ومعنى هذا أن «أنجاردين» يعود بالمتلقى الغربي في دراسة النص إلى ما يحتويه من صورة يأتلف في إطارها الشكل بالمضمون، وما يحققه من تناغم يعد عنصرا هاما من عناصر القيمة الجمالية.

ثانيهما - حديثه عن الأهداف التي يتضمنها العمل الأدبي. وهو لا يعنى أهدافا اجتماعية أو مذهبية أو غيرها مما قد تفرضه واقعية النص، بل يعنى أن التناج الأدبي ينطوى بالضرورة على ما يسميه «فراغات» وهذه الفراغات تمثل في جوهر النص «بقع إبهام» أو «أماكن غموض» وتلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض. وهذا المسلك يعد - في تقديره - أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص.



٥ - بين أنجاردین وعبد القاهر :

وما يستوقفنا عند «أنجاردین» هو مفهومه للعمل الأدبی على النحو المشار إليه فحديثه عن البعدين اللذين ينتظمهما نتاج الأدب يكشف صراحة عن قناعته بأهمية العلاقة بين الشكل والمضمون فى سياق الجمل والفقرات، ويكشف كذلك عن رؤية واضحة لمفهوم الصورة الأدبية. فهى - عنده - تعنى الفكرة التى تشكلها أبعاد النص وطبقاته المتعددة، وليست المعانى الجزئية التى تتضمنها المواد الأولية.

وإذا كان التقارب بين أنجاردین وعبد القاهر واضحاً فى ربط القيمة الفنية والجمالية للنص بمفهوم الصورة الأدبية وأبعادها فإن الأجدر بالملاحظة أن يكون هذا المفهوم خروجاً على مألوف ساد الحركة النقدية فى عصرهما. ففي عصر عبد القاهر كان الفكر النقدي قد توزع حول قضية^(١) «اللفظ والمعنى» بين فريق يرى قيمة النص فى لفظه أكثر من معناه، وفريق يرد المسألة إلى المعنى أكثر من اللفظ، وفريق ثالث توسط بين الفريقين، فسوى بين قيمة اللفظ وقيمة المعنى بشكل يؤدي إلى الثنائية الحادة، ولا ينتهى إلى الربط بين القيمتين فى إطار النص. ومن ثم كانت فكرة «النظم» أو حس التآليف لعبد القاهر توجيهها لمسار الحركة النقدية إلى مفهوم الصورة.

أما أنجاردین فقد عايش فى النصف الأول من القرن الحالى بداية فكر جديد كاد يسيطر على الحركة النقدية فى اتجاهين : اتجاه بنوى^(٢) يميل بأصحابه إلى جانب «الشكل» مع إهمال «المضمون» واتجاه ماركسى^(٣) يجنح بأتباعه إلى «المضمون» دون الشكل. ومن ثم كانت رؤيته خروجاً على هذه الازدواجية، أو محاولة لتوجيه مسار الفكر النقدي إلى مفهوم يرتبط فيه الشكل بالمضمون فى دراسة النص.

وتستوقفنا كذلك - عند أنجاردین مسألة «الغموض» التى أثارها فى نظريته. وهى مسألة تستدعى بالضرورة مفهوم الغموض كما يراه عبد القاهر، فالتشابه

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٢٤٣ وما بعدها - د. غنيمى هلال

(٢) النوىة فى الأدب ص ٢١ - ترجمة حنا عبود

(٣) الجمالية الماركسية ص ٥٢ وما بعدها - ترجمة جهاد نعمان.



بينهما قائم ليس في مجرد الاهتمام بتلك المسألة ولكن في طبيعة الرؤية التي تحدد هذا المفهوم عندهما. فالواضح من حديث «أنجاردين» عن الغموض أو ما يسميه «بقع الإبهام» أو «فراغات الغموض» أنه يلتقي مع شيخ البلاغة العربية في نقاط هامة، وربما انحرف عنه في بعض النقاط انحرافاً تفرضه طبيعة الهدف المذهبي المحدد.

وأول ما يلتفت النظر أنهما يلتقيان في فهم المراد بالغموض على زاوية عكسية من مفهوم الغموض في التجارب الرمزية^(١).

فالغموض - عندهما - لا يعني ذلك التعتيم الذي يصدر عنه الشاعر الرمزي في تجاربه اللاواعية، فإذا أراد المتلقى أن يستبطن التجربة، ويفهم أسرارها انغلقت دونه، مهما كانت خبرته في استجلاء الغوامض، وكشف المساتير. والغموض عندهما - كذلك - لا يعني التعقيد الذي ينشأ عن اللفظ أو المعنى، بل يعني - عند أنجاردين - «فراغات» يستشعرها القارئ خلال عملية القراءة، فيسعى إلى استكمالها أو «بقع إبهام» تلح عليه في دراسة النص، فتستدعيه إلى الجرى وراءها، والبحث عن أسرارها.

أما الغموض عند شيخ البلاغة فمرده إلى لطف المعنى ودقة الفكرة، وعلى نحو ما يكون المعنى المجسم - عند أنجاردين - مدعاة لعمل الذهن، وفرصة لممارسة خيال القارئ، وعونا له على ملء فراغات الغموض^(٢). فكذلك المعنى الممثل - عند عبد القاهر - يحوج المتلقى إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وعندئذ ينجلي له بعد الكد والتعب.

وعندهما يبدو الفرق واضحاً بين لطف يلذ إدراكه مهما دقت فكرته، وبين غموض يستحيل فهمه. ومن ثم تبرز قيمة التمثيل أو التجسيم عند كلا الناقلين، فيشير «أنجاردين» إلى أهمية التجسيم وقيمه في إدراك العمل الأدبي مؤكداً الفرق بين النص المجسم وغير المجسم. ففي التجسيم - كما يقول - «يجد القراء فرصة لممارسة خيالهم. فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة»^(٣).

(١) انظر : الاستقبال والرمزية في موضعه من البحث.

(٢) نظرية الاستقبال ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق ص ٤١، ٤٠.



ويشير - عبد القاهر - إلى قيمة التمثيل وأهميته في التفاعل بين النص والمتلقى، فيقول : « . أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشد»^(١).

ثم يتحدث عبد القاهر عن المتعة الفنية والجمالية التي يحسها المتلقى بعد الجهد المبذول في استجلاء غوامض المعنى الممثل، فيقول : «ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً وألطف، وكانت به أضن وأشغف. .»^(٢).

وبخلاصة الأمر : أن «أنجاردين» يلتقى بفكر عبد القاهر حول جماليات التلقى في محورين :

أولهما - أن المعنى الممثل أو المجسم يثير همة المتلقى إلى إعمال الفكر وكد الذهن في استجلاء الغوامض وكشف المساتير. فإذا تحقق له ما أراد أحس بوقع المتعة الجمالية في نفسه. وعندها يصير التفاعل بين النص والمتلقى إيجابياً مثمراً في رؤية الإمام، أو أنه يمنح القراء فرصة لممارسة خيالهم بإبداع ومهارة كما يرى «أنجاردين».

ثانيهما - أن عملية التلقى أو استقبال النص بهذا الشكل تحقق - ضرورة - ذاتية المتلقى أو القارئ؛ لأنها تستدعي خبراته ومهارته؛ لتنهض به إلى مهمة الكشف والإبانة. ومن ثم يلتقى «أنجاردين» مع - عبد القاهر - في أن الوصول إلى هذا المستوى قد لا يتهيأ لكل متلق أو قارئ ما لم يكن من أهل المعرفة والحدق؛ عند عبد القاهر أو من ذوى الخبرة الشخصية والإبداع عند «أنجاردين».

هذا، ويبدو التمايز واضحاً بين شيخ البلاغة العربية وأنجاردين في نقطة هامة تتعلق بطبيعة المذهب النقدي. فالإمام عبد القاهر في حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته أو التشبيه المتوقف على دقة الفكر إنما يؤكد النسب الوثيق بين الأديب

(١) أسرار البلاغة ص ١١٨ طعة رشيد رضا - بيروت

(٢) المصدر السابق .



والتلقى فى إطار النص؛ فإذا كان التمثيل بلطف معناه ودقة فكرته دليلاً على جودة القريحة والحدق لدى الشاعر فإن الوقوف على أسرارهِ وغوامضه مهمة تستدعى فى التلقى خبرة فنية ومعرفة واسعة بأسرار الجمال، ومن ثم تكون علاقتهما بالمعنى المتمثل علاقة مزدوجة، تتعاقب فى إطارها مهارات الإبداع الفنى لدى صاحب النص ومهارات الخبرة فى الغوص وراء المعانى لدى المتلقى. وهى اردواجية متألّفة يقررها الإمام عبد القاهر فى أكثر من موضع، مؤكداً أن النص لا يكشف عن أسرارهِ ما لم يتهبأ له متلق كالعواص الماهر، أو الخبير المتمرس بشق الأصداف لاستخراج الجواهر، وأن هذا الغواص - مهما بلغت مهارته وخبرته - قد لا يعود من رحلته مع النص بطائل ما لم تكن قريحة الأديب - صاحب النص - قادرة على الإبداع^(١).

ومعنى هذا أن جماليات التلقى لا تتحقق بذاتية القارئ وحده. وإلا كان -كما يقول الإمام- «كالفائض فى البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز...»^(٢).

فهو فى حاجة إلى شاعر يقدم له المعنى اللطيف، والفكر الدقيق بصورة تخلو من التعقيد «يفتح لفكرته الطريق المستوى ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى يسلكه المتلقى سلوك المتبين لوجهته، ويقطعه قطع الواصل بالنجاح فى طيته...»^(٣).

أما أنجاردین فهو لا يرى هذه الثنائية فى مجال النص اعتماداً على توجه بدأ يسود الحركة النقدية فى الآونة الأخيرة؛ حيث يهمل دور الكاتب أو المؤلف، ويتركز الاهتمام على نشاط القارئ بوصفه مبدعاً آخر للعمل الأدبى. وهو اتجاه تبنته نظرية الاستقبال منذ ثلاثين عاماً - كما عرفنا - ومن ثم كان التجسيم الذى يراه - أنجاردین - ضرورة ملء فراغات الغموض فى النص هو من نشاط القارئ، وليس من عمل الكاتب أو المؤلف. فعنده أن أية مبادرة يأخذها القارئ لإدراك العمل الأدبى تعد تجسيماً وفرصة لممارسة الخيال^(٤).

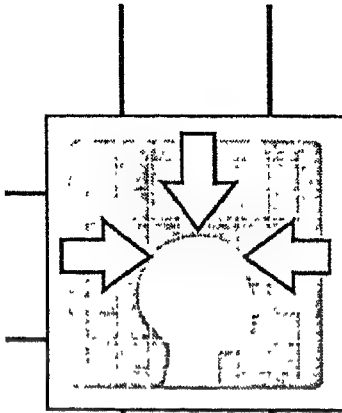
(١) انظر ما قاله فى أسرار البلاغة ص ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧

(٢) المصدر السابق ص ١٢٠

(٣) انظر مقالة عبد القاهر فى أسرار البلاغة ص ١٢٦.

(٤) نظرية الاستقبال ص ٣٨، ٤





المبحث الثاني

المذاهب الغربية الحديثة

- ١ - فلسفة التلقي عند أرسطو.
- ٢ - في النقد الماركسي.
- ٣ - في النقد الوجودي.
- ٤ - في النقد الرمزي.
- ٥ - في التحليل البنيوي.

١ - فلسفة التلقى عند أرسطو :

ربما كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقى. أو مفهوم الجمال في استقبال النص. ففي رصيده الفكري والنقدي يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة، وكأنها محور هام يستقطب تفكيره، ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب.

وما زال رواد الفكر والأدب الغربي حتى يومنا ينزعون إلى أحكامه وآرائه في مذاهبهم ونظرياتهم الأدبية الجديدة. وظاهر أن مفهومه لفلسفة التلقى كان مرجعا له تأثيره في نظرية الاستقبال الألمانية، وخاصة فيما قاله «ياوس» أحد رواد هذه النظرية حول علاقة النص بالجمهور - كما أشرنا - فالمتتبع لحديث أرسطو عن الشعر يدرك اهتمامه بطبيعة هذه العلاقة، وأنها كانت مرتكزا أساسا لمعظم الأحكام التي انتهت إليها، كما كانت نقطة تحول في مسار الفكر بينه وبين أستاذه أفلاطون^(١). وحتى تكون وجهتنا في الكشف عن فلسفة التلقى عند أرسطو برتية من التورط فيما لا حاجة بنا إليه، يمكن أن نجمل رؤيته لهذا الموضوع، ومدى تأثيرها في فكره النقدي على النحو التالي :

أولا - اهتم أرسطو في عملية التلقى بعناصرها الثلاثة، وهي : النص والأديب (الكاتب) والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية، تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص، وتحقيق رسالة الكاتب. ومن أجل هذا ربط في عملية التلقى بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي - عنده - أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر، وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور.

وفي ذلك يقول :^(٢) «... أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضيف عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحاله». وتلك

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث ص ٧٤ - عيسى هلال.

(٢) المصدر السابق ص ٥٦ ، ٥٧.



مسألة قد تكون مألوفة في حركة النقد العربى، ولكنها عند أرسطو تنزع إلى قناعة خاصة ترتبط بفكره فى نظرية المحاكاة، فعنده أن تصوير الأمور اللامعقولة أمر معيب فى المسرحية لأنه يضاد الغاية من المحاكاة»^(١).

وقد ترتب على هذه المسألة رؤية أخرى نحسبها جديرة بالاهتمام فى الفكر الأرسطى وهى رؤيته حول استخدام الأساطير فى الشعر. فإذا كانت الأسطورة من الأمور المستحيلة عقلا فى ذاتها، أى أنها من اللامعقول الذى نبه إليه فإن الفصل فى استخدامها فى الشعر أو عدمه مرده إلى قناعة أرسطو بأهمية العلاقة بين النص والمتلقى، وضرورة التفاعل بينهما؛ ولهذا جعل الحكم فى المسألة رهنا بواقع الجمهور ومعتقداته من ناحية، ومقدرة الشاعر على نقل الاستحالة فى الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى، فإذا كان المتلقى كالجمهور اليونانى الذى يعتقد الأساطير جاز للشعراء - عند أرسطو - أن يستخدموها «لاعلى أنها أمثل ولا على وجه الصدق بل... على وفق رأى الشائع»^(٢).

ومقتضى هذا، أن استخدام الشاعر لغة الأسطورة فى عصر تجاوز بفكره وحضارته عهود الخرافات أمر مرفوض فى تقدير أرسطو. ولكن دعاء الرمزية بعامة، وفى عالمنا العربى بخاصة مازالوا فى تجاربهم الشعرية حريصين على الرموز الأسطورية التى كان يستخدمها الإغريق^(٣) ولذا فسدت العلاقة بين تجاربهم وأصحاب الذوق الأدبى فى عملية التلقى. وربما حلا لبعض هؤلاء أن يتخذ له من جو الأساطير لقبا يحيا به فى عالم الشعر الحديث^(٤).

ثانيا - وعلى نحو ما كانت فلسفة التلقى عند أرسطو سبيلا إلى الربط بين الشاعر والمتلقى أو بين النص والجمهور، كانت كذلك مناط التمييز بين أجناس الشعر، ففى حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية، وبالجمهور المتلقى من ناحية أخرى، ولكنه

(١) المصدر السابق ص ٥٧.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٥٨.

(٣) انظر : من الصورة إلى النضاء الشعرى ص ١٠٢ - د ديرييه سقال دار الفكر اللبنانى.

(٤) انظر : أسطورة أدونيس وعشثروت فى كتاب « أسطورة الموت والانبعثات فى الشعر العربى الحديث » - ريتا عوص ص ٤٥ - المؤسسة العربية ٧٨.



لا يصور الواقع كما كان أو هو كائن، وإنما يصوره كما ينبغي أن يكون فى رؤيته الفنية، ورؤية الجمهور، وعلى قدر ما يضيف على الواقع من صفات تجعله ذا أثر جماعى ملحوظ لدى جمهوره تكون قيمة العمل الأدبى. وعلى هذا الأساس لا يكون للشعر الغنائى - عند أرسطو - قيمة يعتد بها؛ لأنه فى تقديره أثر الوعى الفردى لا الجماعى^(١)، حيث يعمد الشاعر ذاتيا إلى تصوير عواطفه المشبوبة. فوظيفة المحاكاة فى أن الشاعر يحاكي أفعالا تحرك فى المتلقى إرادة العمل. أما إثارة العواطف، أو محاكاة الأفعال الخسيسة كما فى شعر الأهاجى فليست من رسالة الشعر وغايته^(٢). ومهما يكن الخلاف بينه وبين أستاذه أفلاطون فى تلك المسألة فإن اهتمامه بتوثيق الصلة بين رسالة الأديب وطبيعة المتلقى فى إطار مفهومه لرسالة الشعر كان من أهم دواعى الحكم على الشعر الغنائى من ناحية، ومن أسباب المفاضلة بين أجناس الشعر الموضوعى (المأساة - الملهة - الملاحم) من ناحية أخرى. فالمأساة - عنده - تأتى فى المرتبة الأولى، تليها الملهة ثم الملحمة. والفيصل فى هذا الترتيب - كما يفهم من كلام أرسطو وشراحه^(٣) - هو طريقة المحاكاة وما يترتب عليها من أثر ناتج فى عملية التلقى.

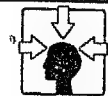
فالمأساة «تحاكي وقائع تثير الرحمة والخوف فى المتلقى، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات (مثل العلاج بالصدمة الكهربائية). وإثارة الشعور المأسوى إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص وبهذا التراسل يشار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث لمن يشبهوننا فى الحياة، فكلتا الحالتين (وقوع البؤس - حدوث الكارثة) جزاء غير عادل، أى (لاخلقى) فى نظر أرسطو - ولكن الأثر الناتج لدى القارئ أو المشاهد للمسرحية خلقى عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد»^(٤).

(١) تأثر النقد الماركسى بهذه التركة عند أرسطو، أى ماضية الفردية فى الأدب .

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٤٨ وما بعدها.

(٣) نفسه ص ٧٤.

(٤) نفسه ص ٧٥، ٧٦.



ومعنى هذا أن أرسطو لا يتقف فى المأساة عند أثرها المباشر فى إثارة شعور الخوف والرحمة، بل يركز على الأثر الناتج فى عملية التلقى لدى الجمهور، وهو ما يسميه بعملية «التطهير»^(١).

والخلاف الذى وقع بين أرسطو وأستاذه أفلاطون حول المأساة كان مرده إلى الأثر الناتج فى عملية التلقى، فعيب المأساة عند أفلاطون أنها مثيرة للقلق والاضطراب لدى المتلقى؛ ولهذا جعلها فى مرتبة أدنى من الشعر الغنائى^(٢). وأما الملهاة فكانت أدنى مرتبة من المأساة - عند أرسطو - لأنها لا تحرك فى المتلقى داعية الألم بل تثير لديه شعورا بالسرور والضحك، فهى محاكاة الأراذل من الناس فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح^(٣).

وكانت الملحمة - عنده - أقل شأنًا من الملهاة؛ لأنها لا تبلغ فى التلقى أكثر من تأثيرها المباشر، وهو شعور الإعجاب بالأبطال^(٤).

هذا، وخلاصة القول فى فلسفة التلقى عند أرسطو، أنها كانت مرجعا واضحا لرواد نظرية الاستقبال فى بعض ما انتهوا إليه من أحكام، وإن كان الخلاف بينهما فى أن أرسطو لم يهمل الكاتب أو الأديب فى عملية التلقى بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالقارئ أو الجمهور.

وأغلب الظن أن فكرة أرسطو حول الأثر الناتج فى عملية التلقى للنص المسرحى كانت من الأسس التى عول عليها رواد نظرية الاستقبال فى حديثهم عن مهمة القارئ، ومشاركته فى صنع المعنى، وفى رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره، فإذا كان أرسطو يرى ضرورة التراسل بين الجمهور والشخصيات^(٥) الأدبية فى المأساة، وأن هذا التراسل يحدث نوعا من التماثل أو التوحد بين الطرفين فإن رواد النظرية الجديدة يؤكدون أهمية القارئ فى تفاعله مع النص بشكل تلغى فيه الشائبة بينهما.

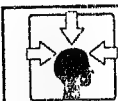
(١) انظر تفسيرها فى النقد الأدبى الحديث ص ٨٠ وما بعدها.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣٣.

(٣) المصدر السابق ص ٨٦، ٨٧.

(٤) المصدر السابق ص ٧٤.

(٥) المصدر السابق ص ٧٦.



٢ - فى النقد الماركسى :

عرفنا أن المنطلق الأول لرواد نظرية الاستقبال هو علاج الأزمة التى خلفها النقد الماركسى فى الدراسات الأدبية، أو بالأحرى تصفية الفكر الديمقراطى فى ألمانيا الغربية من شوائب التقاليد الماركسية، ومن ثم كان الحوار صاخبا بين أنصار الماركسية فى الشرق، ورواد النظرية ومؤيديها فى الغرب^(١) حتى تبودلت الاتهامات والانتقادات بين الفريقين بصورة تختلط فيها المفاهيم الأدبية والسياسية من كلا الجانبين. فرواد نظرية الاستقبال يأخذون على النقد الماركسى جملة من المآخذ، أهمها اتصالا بموضوعنا ما بلى :

أولا - ازدواجية النقد الماركسى :

ويعنون بالازدواجية أن التقاليد الماركسية لم توفر إجماعا فيما يخص موضوع الاستقبال. ومرجع هذا - فيما يرون^(٢) - إلى الاضطراب الذى صاحب الفكر الماركسى منذ نشأته، حيث وجه (ماركس) انتباهه نحو التفكير الفلسفى أولا، ثم التفكير السياسى والاقتصادى. ولما بدأ اهتمامه بالمسائل الجمالية فى الفن بعامة، والأدب بخاصة كان هو وأنصاره عبيدا لميولهم ورغباتهم الشخصية، أو لضرورات العمل السياسى، فاضطربت نظرتهم إلى جمالية الفن بين توظيفها لخدمة الصراع الطبقي الذى يدعو إليه المذهب، وبين الاستجابة لميولهم الخاصة تجاه المذاهب الجمالية التى كانت سائدة آنذاك.

ومع أن مصلحة الطبقة (البروليتارية) كانت أكثر استبدادا بالفن، وتحديدًا لوظيفته فقد ظل ماركس مشدودا بميوله إلى تأثير الإنجازات الفنية الماضية، فتراه أحيانا ميالا إلى الفلسفة المثالية لأستاذه «هيجل»^(٣)، وأحيانا يظهر إعجابه بالاتجاه الكلاسيكى عند كبار الشعراء من أمثال شكسبير، وبلزاك، وسكوت، بل لا يخفى ميله أحيانا إلى كتاب الرواية فى الحقبة البرجوازية من أمثال (فيلدنغ) والواقعيين

(١) نظرية الاستقبال ص ١٤٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٤٦

(٣) الجمالية الماركسية ص ٩ - هنرى ارفون - ترجمة جهاد نعمان - بيروت.



الروس، وإن كان لا يخفى تشدده على موقفهم الذى ينتقد العالم السياسى والاجتماعى الذى ينتمون إليه^(١).

ومن ثم فقد تورط النقد الماركسى بين معتقداته السياسية وميوله الشخصية فإذا كانت المثالية والكلاسيكية كلتاهما من محظورات الماركسية ومرفوضاتها. (المثالية بدعوته إلى استقلال الفن، وقناعتها بمبدأ التدرج المرحلى للوصول إلى فلسفة عليا^(٢)). والكلاسيكية بحرصها على التراث) فكيف نفسر قناعة ماركس وإعجابه بالفن الإغريقى، حيث يقول : «إن التعبير الفنى قد بلغ ذروته وشكله الأجلى صفاء فى الفن الإغريقى»؟ فالمعجزة الإغريقية - فى نظره - «لا تزال تمنحنا المتعة الجمالية، ولا تزال معيارا قياسيا ومثالية صعبة المنال»^(٣) وكيف نفسر استقباله لتتاج رواد الكلاسيكية فى الأدب الغربى؟

إن المسألة فى رؤية رواد النظرية الجديدة لا تخرج عن كونها ازدواجية تورط فيها النقد الماركسى، الذى كان بدوره سببا فى أزمة الفكر النقدى فيما يخص الاستقبال^(٤).

فمعيار الجمالية الماركسية فى أن الفن بأشكاله المختلفة محكوم بعلاقات جدلية مع الأشكال الاجتماعية^(٥) وهنا ينبغى أن نتحفظ فى فهم المراد «بالأشكال الاجتماعية» حتى لا يتبادر إلى الذهن معنى الربط بين الأدب والمجتمع بكل قيمه وسلوكياته، وعلى اختلاف مراحل الزمنية، فالأدب الجاهلى - مثلا - كان صورة صادقة لعصره ومجتمعه، وكذلك الأدب الإسلامى والعباسى، ولكن المراد بهذا المصطلح عند إطلاقه فى كتابات أنصار الماركسية هو الطبقة الاجتماعية الخاصة، التى صنعها الفكر الماركسى. فأى فن يحدد عن طبقة (البروليتاريا) لا يعد فنا عند ماركس. فهو ينطلق من التبعية التامة للطبقة والخضوع المطلق للرقابة فى سبيل العمل السياسى^(٦).

-
- (١) الجمالية الماركسية ص ١٠ .
 - (٢) المصدر السابق ص ١٢ .
 - (٣) المصدر السابق ص ١٢ .
 - (٤) نظرية الاستقبال ص ١٤٦ .
 - (٥) الجمالية الماركسية ص ١٢ .
 - (٦) المصدر السابق ص ١٨ .



ومن ثم، كانت حملته الثائرة في كتابه (العائلة المقدسة)^(١) على نقاد الشيوعية والماركسية الذين أظهروا ميلا إلى المذهب المثالي في نقاداتهم، فلم يهتموا المجتمع الرأسمالي.

فليس مقبولا في مفهوم النقد الماركسي أدب مثالي لا يعين على الصراع الطبقي، ولا أدب يخضع للجمالية الوضعية، أو يمثل في نظر الماركسية ثقافة درست، وهو ما يسميه ماركس أدبا ميتا^(٢).

وبهذا الفهم كان ميله إلى بعض رواد الكلاسيكية، واحتفاؤه بالفن الإغريقي يجسد في رؤية أصحاب النظرية الجديدة ازدواجا أو تناقضا. بيد أن رؤيتهم لهذا التناقض لم تكن ابتداء فرضه الحوار الساخن بين النقاد في ألمانيا الغربية والشرقية، بل كان معروفا - على ما يبدو - لدى بعض المهتمين بالجمالية الماركسية من نقاد الغرب، فيقول الناقد (هنري أرفون)^(٣) : «إن ما يزيد في تعقيد موقف كارل ماركس فيما يتعلق بالفن أو الازدواجية - إن لم نقل التناقض بين مسلك برجوازي يحافظ عليه حتى في أقصى حالات البؤس، وطريقة تفكير يناهض البرجوازية تبناه منذ أحداثه - هو ميله العريق في الكلاسيكية نحو شكسبير، وغوته، وسكوت، وبلزاك، وعلى النقيض من ذلك نرى أن حكمه الأدبي فيما يتعلق بالمعاصرين يحدده موقفهم السياسي فهو يقدر تقديرا خاصا شعراءهم من الطبقة الثانية، وإن كانوا يناضلون في سبيل الحرية... وقد نتج عن ذلك شيء من التفكك في ملاحظات ماركس.

ويشير الناقد إلى مرجع هذا التفكك، فيذكر «أن ماركس ارتكز في فكره الأدبي - منذ البداية - على مثالية أستاذه «هيجل» فلما أراد أن يصحح مساره النقدي تبعا لمذهبه السياسي لم يوفق هو وأصحابه في حل المشكلة نهائيا، فكان يبتعد عن المثالية أحيانا، ويميل إليها حيناً، ويتبنى نقيضها أحيانا أخرى»^(٤).

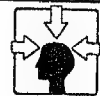
وتستقيم مقالة الناقد إذا أدركنا أن ماركس حاول أن يفسر الفن اليوناني وفق فكره النقدي والمذهبي، ولكنه أدرك أن هذا النوع من الفن إنما يخضع لطابع

(١) الجمالية الماركسية ص ٨ .

(٢) المصدر السابق ص ١١ .

(٣) صاحب (الجمالية الماركسية) ص ٨ ، ٩ .

(٤) المصدر السابق ص ٩ .



جمالى أكثر من خضوعه لطابع إيديولوجى معين، فكانت المشكلة التى أشار إليها بقوله : «ليس من الصعب أن ندرك أن للفن والملحمة عند الإغريق صلات بعدد من الأشكال الاجتماعية، وإنما الصعوبة فى كونهما مازالا يقدمان لنا متعة فنية، ويعتبران إلى حد ما نماذج لا تضاهى»^(١).

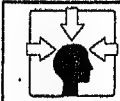
ومعنى هذا، أن الفن اليونانى يمكن ارتباطه بواقع اجتماعى وفق متطلبات الفكر الماركسى، ولكن المشكلة فى أن المتعة التى يقدمها هذا الفن قد استجابت لعوامل التطور أكثر من خضوعها لشكل اجتماعى محدد. وهذا تصريح من ماركس بطبيعة المشكلة التى تورط فيها فكره النقدى فى استقباله للتجارب الماضية.

وبالرغم من هذا التصريح من جانب ماركس، وأنه وجد صعوبة فى إخضاع التجارب الفنية الماضية لمذهبه النقدى عن طريق التفسير المادى، وبالرغم من الانتقادات التى وجهت إليه فى هذه المسألة من أنصار المذهب الخارجين عليه، ومن بعض نقاد الغرب - كما عرفنا - بالرغم من هذا كله فقد انفرد الدكتور - غنيمى هلال - بتفسير خاص لهذه المشكلة، حيث ذهب إلى أن التجارب الماضية كالفن الإغريقى، أو الكلاسيكى لا تمثل فى رأى النقد الماركسى مشكلة، وأن ماركس نفسه لم يقرر التلازم المطرد بين الفن والقوة المادية، وإنما كانت المشكلة بسبب أنصار المذهب المغالين فى توكيد هذا التلازم. وقد استدلل على هذا بقول ماركس : «أما فيما يخص الفن فمن المعلوم أن عصورا معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع، وبالتالي لا علاقة لهذا الازدهار بالأساس المادى، وبأساس البنية فى النظام الاجتماعى... مثلا الإغريق فى مقارنتهم بالأهم الحديثة، ثم شكسبير»^(٢).

وفهم من كلام الدكتور هلال - ومن مقالة ماركس - أن ماركس قد استثنى من مذهبه النقدى ابتداء حالات فنية معينة كالفن الإغريقى، والفن الكلاسيكى عند بعض رواده، وأن هذا الاستثناء يصحح المذهب ولا يؤخذ عليه، وأن المغالين من أنصار المذهب كانوا سببا فيما وجه إليه من نقادات أو اتهم به من تناقضات.

(١) الجمالية الماركسية ص ١٣ .

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣١٧ .



وسواء عندنا أكانت المغالاة من ماركس نفسه أم كانت من أنصار مذهبه فالمهم أن النقد الماركسي في صورته التي يعرفها العالم الآن قد اضطرب معياره المذهبي في عملية التلقى للتجارب الأدبية إلى حد التناقض الذي جهد الدكتور هلال في أن يجعله استثناء من أصول المذهب عند ماركس، ورآه أصحاب نظرية الاستقبال وغيرهم من النقاد ازدواجية تؤخذ على النقد الماركسي.

ويبدو أن انفراد الدكتور هلال بهذا التفسير مرده إلى ذاتية خاصة في النقل أو الترجمة عن ماركس ويجعلنا أكثر ميلا إلى ما قاله رواد الاستقبال وغيرهم من النقاد جملة من الأسباب، نتصورها على النحو التالي :

١ - أن العبارة التي اتكأ عليها الدكتور هلال من كلام ماركس لا يفهم منها ضرورة ذلك الاستثناء الذي قرره ماركس منذ البداية، فقد يكون استثناء فرضته صعوبة التطبيق، وهي الصعوبة التي صرح بها ماركس فيما أوردنا له من عبارات تتعلق بـفن العصور الماضية. وعلى هذا الفهم مضى رواد النظرية الجديدة، ومعهم الناقد (هنري أرفون). كما أشرنا.

٢ - من أصول المذهب الماركسي في النقد أن الأدب الذي يمثل ثقافة درست يعد أدبا ميتا - كما عرفنا - وهو أصل ظل ملازما للفكر الماركسي في رفض التاريخ الأدبي وتطوره، حتى تبين لأنصار المذهب بعد ماركس أنه عقبة تكتشد طريق الجمالية الماركسية، فدفعهم هذا إلى الترخص فيه، وفي أشياء كثيرة من مقررات ماركس^(١). وهذا يعني أن الاستثناء الذي أشار إليه الدكتور هلال كان ضربا من التناقض الذي تورط فيه ماركس، وورثة أنصار المذهب من بعده.

٣ - قد يكون بعيدا عن التصور أن ناقدا اشتراكيا من أنصار المذهب^(٢) يثور على ماركس غير واع بدقائق مذهبه وأصوله، فيرميه بالتناقض في مراحل التطبيق دون أن يظن إلى هذا الاستثناء الذي أشار إليه الدكتور هلال.

ولا نتصور كذلك أن رواد الماركسية في ألمانيا الشرقية يسمعون رواد النظرية الجديدة في ألمانيا الغربية يرمون ماركس بالتناقض في مذهبه النقدي،

(١) اطر : الجمالية الماركسية ص ٢٦

(٢) روبرت س هولب (نظرية الاستقبال) ص ١١.



تم لا يدفعونهم بمثل هذا الاستثناء الذى فطن إليه الدكتور هلال! فكيف إذا كان الحوار الساخن بين الطرفين حول نظرية الاستقبال المناهضة للسقد والتقاليد الماركسية، وأن الماركسيين لم يتركوا وسيلة من وسائل الدفاع عن مذهبهم إلا أوردوها فى هذا الحوار؟^(١).

ثانيا - حتمية التماثل السطحي بين النتاج العام والنتاج الثقافى :

وهذا التماثل يعد من حملة الانتقادات التى وجهها رواد الاستقبال إلى النقد الماركسى . ولكى يتضح مفهوم التماثل نذكر أن ماركس له نموذج مقابل لنظرية الاستقبال اعتمد فيه على التفسير المادى لمظاهر النشاط البشرى فى المجتمع، بما فى ذلك النشاط الثقافى «الحياة المادية هى التى تكون العقل النظرى، والعقل فيها تابع للمادة»^(٢) فلا فرق إذًا بين نتاج هو ثمرة العقل، ونتاج تفرزه الآلة فى مصنع، فكلاهما نتاج خاضع للمادة، أو للقوة الاقتصادية والسياسية وطبقا لهذا الخضوع واجه الأدب والأدباء فى عهد «لينين» تطبيقا صارما للمادية التاريخية والجدلية . ففى مقال تنظيم الحزب وأدبه عام ١٩٠٥ يرفض كل نشاط أدبى لا يشارك فى جهود الحزب، فالأدب يشغل فى عرفه وظيفة اجتماعية، ثم يهدد كل أدب غير ملتزم بهذه العبارة الشهيرة: «لتخلص من رجالات الأدب غير الحزبيين، لتخلص من هواة الأدب المثاليين... على قضية الأدب أن تصبح جزءا من القضية العامة للبروليتاريا، وجهازا صغيرا من الآلة الاشتراكية الموحدة»^(٣).

وفى إطار هذا المفهوم الصارم لا يكون للأدب فى النقد الماركسى هدف جمالى يعتد به، أو متعة فنية يستقبلها المتلقى، فالجمال واللذة والمتعة - فى مذهبهم - ترف أرستقراطى^(٤) تكافحه الماركسية . وهدف الأدب - عندهم - محدد من قبل الطبقة أو الحزب، وفى هذا يقولون : «ليس الفن غاية فى ذاته، وليس قضية لذة أنانية... الفن فى عرفنا إبداع جماعى وتعاون فكرى... الفن طريقة للتعبير عن كرهنا الطبقي للرأسمالية»^(٥) ومقتضى هذا، أن هدف ونتاج الأدب

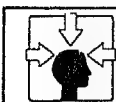
(١) انظر الحوار بين الشرق والغرب فى (نظرية الاستقبال ص ١٤٤ وما بعدها).

(٢) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ١٢٣ - د عبد الرحمن عميرة.

(٣) الجمالية الماركسية ص ٢٢

(٤) المصدر السابق ص ٢١

(٥) المصدر السابق ص ٩٤



تربطهما علاقة آلية، فكلاهما يصنع الآخر. الهدف يصنع النتاج، والنتاج يخلق موضوعا للهدف، ففي رأى ماركس : أن النتاج والافتراضات (الأهداف المفترضة) يرتبطان بعلاقة جدلية، حيث يمكن القول أن كلا منهما ينتج الآخر^(١).

واستنادا إلى هذا الرأى يصبح النتاج هو نقطة البدء فى الإدراك، وهو العامل المهيمن على جميع العمليات، لا فرق بين نتاج الأدب ونتاج المادة، أو المصنع.

هذا التماثل السطحي والحتمى بين النتاجين هو الذى استوقف رواد نظرية الاستقبال؛ لأن هذا التماثل - على سطحه - يلغى فكرة الاستقبال أو التلقى، فهو فى عرف النقد الماركسى ضرب من الاستهلاك الذى لا يلقى له المذهب بالا، بل يجعل النتاج هو المحور الهام، حتى كانت ملاحظات هؤلاء الرواد على الأدب والفن التى أمكن جمعها من كتابات ماركس مشيرة إلى أنه يتعامل مع الثقافة عموما من منظور النتاج وليس الاستقبال^(٢).

ثالثا - القارئ الفرد ليس قوة تاريخية :

ربما كان القارئ الفرد موضوعا رئيسا فى إثارة المشكلات والحوار الصاحب بين رواد الاستقبال وبعض المذاهب الأدبية الحديثة، وبخاصة الماركسيون؛ لأن معتقدتهم السياسى أصلا، ومذهبهم الأدبى تبعا كلاهما يكافح الفردية وينبذها، فذاتية الفرد وميوله، أو ملكاته الخاصة ينبغى أن تخضع للأهداف المحددة للطبقة أو الحزب، فهو ليس قوة يحسب حسابها فى عوامل التغير.

وفى حديثه عن الفن يقول الناقد الشيوعى (بيسكاتور) : «لقد توقف الفرد عن الوجود؛ لأن الصناعة الثقيلة والحرب قد أذابتا البشر فى كائن جديد، يتمتع بحياة خاصة، وتحركة إرادة طsqته؛ لذلك يتحتم على الفرد فى الفن الجديد أن يتجرد من مشاكله الخاصة، والشخصية مفسحا المحال لمصير الجماهير. . ثم يقول: إن للإنسان بالنسبة إلينا أهمية منصب اجتماعى، فلا تههم علاقته بنفسه، ولا علاقته بالله، بل علاقته بالمجتمع. .»^(٣).

(١) نظرية الاستقبال ص ١٤٩.

(٢) المصدر السابق ص ١٤٥.

(٣) الجمالية الماركسية ص ٩١، ٩٢.



مذهبية أحلت الجبر محل الاختيار فى توجيه الفرد^(١)، فالأهداف -عندهم- تصنع الذات، والنظريات تخلق الرواد، وليس العكس صحيحا^(٢) ومن ثم، كان 'لقارئ الفرد مستعبدا فى مجال العلاقة بالنص، وحتى فى حالة الجمهور يرى ماركس «أن الهدف الفنى هو الذى يخلق جمهورا متذوقا للفن، وقادرا على الاستمتاع بالجمالية»^(٣)، فيجعل له دورا ثانويا؛ لأن الجمالية التى يشير إليها محددة بأهداف حزبية أو اجتماعية، وفى مواجهة هذا المعتقد السياسى والفنى كان ظهور نظرية الاستقبال مثيرا للقلق عند رواد النقد الماركسى؛ لأنها أعادت للقارئ، أو المتلقى أهميته فى علاقته بالنص، فلم يعد المخاطب أو المتلقى عنصرا هامشيا فى الدراسات الأدبية، وخاصة فى النماذج الألمانية بل أصبح على حد تعبيرهم «الحكم فى التاريخ الأدبى الحديث»^(٤).

(١) المذاهب المعاصرة ص ١٢٤ - د. عبد الرحمن عميرة.

(٢) بطرية الاستقبال ص ٢٧

(٣) المصدر السابق ص ١٥٠.

(٤) المصدر السابق ص ١٧٩.



٣ - فى النقطة الوجودى :

من الأخطاء الشائعة المتعمدة أحيانا أن نتحدث عن المذاهب الأدبية الغربية معزولة عن منازعها الفكرية لدى أصحابها. فربما أسرف نفر من كتاب الأدب الوجودى، فزينوا فكرته للقراء بشكل يستهوى المتطلعين إلى حرية الفكر أو المتمردين على حتميات وجودهم ومسلماتهم. وتقرأ لهم فى هذا حديثا طويلا عن الحرية الذاتية التى يمارسها الوجودى فى فكره الأدبى، وكأنه مذهب هبط من السماء على مسيح العصر (كيركجورد) أو (سارتر) ليخلص المعذنين فى الأرض من سطوة الفكر القديم، وخطايا الأدب المألوف.

وإذا كنا بصدد الحديث عن كيفية التعامل مع النص أو استقباله فى الفكر الوجودى فضرورى أن نقف فى إجمال على النوازع التى يصدر عنها هذا الفكر فى تعامله مع الوجود بصفة عامة، ورؤيته للتجارب الفنية بصفة خاصة. فالفصل بين الحطين فى النظرة إلى الوجودية بالذات ضرب من العفلة، ربما يقود إلى التوهم فى إصدار الأحكام، وقد يأخذنا بريق الظاهر الأدبى إلى حيث نستهن بدواعيه وأسبابه، فنطمئن إلى المذهب إجمالا من خلال وقعه فى نفوسنا. ولعل هذا يفسر مأخذ العلماء على العقاد - وهو كاتب العربية العملاق - فى موقفه من الوجودية، إذ يقول: ^(١) «الوجودية مدرسة واسعة النطاق، ينتمى إليها المؤمنون والملاحدون، وبين فلاسفتها أناس متدينون؛ إذ ليست الوجودية فى ذاتها دعوة مخالفة للدين ولا للعقائد الخلقية، وليس بين مذاهبها من وحدة مشتركة غير إنصاف «الشخصية الإنسانية» أمام الجماعة فى عصر شاعت فيه قيمة الكثرة والزحام، وقلت فيه قيمة المزايا والصفات».

فالواضح أن كاتبنا الكبير يبرر قناعاته النفسية بما راقه من أمر الوجودية وإلا فواقع الحال كان ولايزال شاهدا على أن هذه المذاهب العصرية الوافدة حين هبت رياحها على الشرق استمالت إليها نفرا من المسلمين، وكانوا أكثر حماسا لها من غيرهم. فالفرويدية والماسونية والماركسية، والعلمانية، كلها مذاهب قد ينطوى تحت لوائها المسلم وغير المسلم. وليس فى هذا المسلك ما يبرر قناعتنا بها جملة أو

(١) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٦ - د. عبدالرحمن عميرة نقلا عن (عقائد المفكرين فى القرن العشرين) للعقاد.



تفصيلاً . وأما موقف الوجودية من الدين أو العقيدة فحسبنا منه عبارة واحدة من جملة ما ورد على ألسنة أقطاب الوجودية ؛ لتكون كفيلاً برد ما قاله العقاد في تفسير هذا الموقف . ونضع أمام القارئ ما أجمله بعض المفكرين من آراء الوجودية على لسان «سارتر» إذ يقول :^(١)

✽ الله افتراض غير نافع وهو يكلفنا كثيراً فنحن نلغيه .

✽ هذا العالم وجد بغير داع ويمضى لغير غاية .

✽ يوجد كل موجود (دون) سبب عقلي و (دون) داع وتمتد حياته بواقع من الضعف ثم يموت بالمصادفة .

✽ العالم كله خداع في خداع . إننا موجودون (دون) سبيل عقلي وبلا داع والعالم يمضى لغير غاية .

هذا ملخص الفكر الوجودي على لسان قطب واحد من أقطابه .

وتحاشياً للخروج عن غاية البحث نحيل القارئ إلى ما قاله (بسكال)^(٢) في القرن السابع عشر ، وما قاله (جبريل مارسيل) في مطلع القرن العشرين^(٣) وما أعلنه^(٤) (سارتر) في روايته (الذباب) في النصف الأول من هذا القرن . ويغنيانا عن تفاصيل الفلسفة المادية للوجودية أن نشير إجمالاً إلى أنها كانت امتداداً وتطوراً لنظرية «فرويد» فهي تربط نفسها بالدعوة إلى تحرير الإنسان من كل القيود ، كما دعت النظرية «الفرويدية» إلى تحرر الإنسان من الكبت ، فالنظريتان كلتاهما دعوة إلى عبادة الذات . والإنسان فيهما يجب أن يستمتع بوجوده كل الاستمتاع ويطلق لحيته العنان ، فيحقق لنفسه أكبر نصيب من المتع والملذات باعتباره إله نفسه وسيد كيانه^(٥) .

فشعور الإنسان بذاتيته الفوقية إلى غير حد ، وفرديته المستغنية عن كل موجود ، هما عمدة الفكر الوجودي ، وخلاصة النظرية الأدبية التي جاء بها

(١) قصايا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥٤ الأستاذ أنور الجندى ١٩٧١ - بيروت

(٢) انظر : المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٧ د . عبد الرحمن عميرة .

(٣) انظر : دراسات في الفلسفة المعاصرة ص ٤٢٩ د زكريا إبراهيم .

(٤) قصايا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥٢ ، ١٥٣ الأستاذ أنور الجندى - بيروت .

(٥) قصايا العصر في ضوء الإسلام ص ١٥١ ، ١٥٢ الأستاذ أنور الجندى - بيروت .



«سارتر» فالوجودى فى مذهبه هو الذى «لا يقبل توجيهها يأتى إليه من الخارج»^(١). وقد كان لهذا المفهوم أثر واضح فى نظرية الأدب الوجودى عامة، وفى استقبال النص بصفة خاصة. فالقارئ لا يتعامل مع النص الأدبى مفسراً أو محللاً، شارحاً أو معلقاً من خلال الموضوع أو المعنى الذى يطرحه الكاتب، بل هو يشاركه فى خلق ما يريده مشاركة صادرة عن الحرية فى معناها الإنسانى، وفى حدود مجتمع الكاتب الحاضر؛ لتغيير هذا المجتمع فى المستقبل إلى قيم جديدة^(٢). وهذا يعنى أن القارئ أو الدارس لا يقف عند الموضوع الذى اكتشفه الكاتب أو صاحب النص؛ لأن الموضوع - عندهم - لا يمثل وجوداً مستقلاً فى النص بحيث يقبل المشاركة، فكل ذات تخلق موضوعها بفردية حرة. «وهى حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التى تتوافر فيها القيم، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التى تنادى بها طبقته أو فئته»^(٣).

وهذا يعنى أيضاً أن الوجودى حين يستقبل نصاً يصدر فيه صاحبه عن المبادئ والقيم التى تحكم مجتمعه أو طبقته يكون حراً فى إدراكه وتفسيره، وإنسانياً فى اكتشاف موضوعه، فلا يهتم بالنص فى علاقته بصاحبه، ولا فى علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها لدى الشعوب.

وربما تبدو صورة النقد الوجودى فى التعامل مع النص من خلال ما قاله المستشرق الألمانى - فالتر براونه - فى تفسير المقدمات الطللية للشعر العربى القديم، حيث مضى على أن الطلل رمز للفناء أو العدم. وبنى تصوره على أن الشاعر الجاهلى بصفة خاصة كان أسيراً لتلك الفكرة فى بكائه على الأطلال؛ ولهذا يحاول الهرب إلى الحياة متشبثاً بها، حريصاً على متابعة الرحلة، ومن ثم كان يقول : «دع ذا» ثم يأخذ فى أسباب جديدة للحياة. فهو يرى أن العمر قصير وأن ليس وراءه عالم آخر فكان يشعر - تبعاً لذلك - بعبثية الوجود...

(١) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٧ د عبد الرحمن عميرة.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣ د محمد غيمى هلال.

(٣) المصدر السابق ص ٣٢٣.



وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء الكامنة فيه وبين إرادة الحياة. وهو تناقض وجودى لم يجد سبيله إلى الحل»^(١).

وفى تفسير النماذج الشعرية بهذا الفهم الوجودى تعسف ظاهر، واقتحام لمجال النص وصاحبه بافتراضات ذهنية لا وجود لها إلا فى قناعة أصحاب المذهب، فثمة افتراض بأن الشاعر الجاهلى كان يفكر بمنطق الوجوديين شاعرا -مثلهم- بعبثية الوجود، وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء الكامنة فيه^(٢) وبين إرادة الحياة. وهذا تصور بعيد عن واقع الشاعر الجاهلى إذ لو كان أسيرا لفكرة الفناء إلى الحد الذى يشعره بعبثية الوجود - كما يقولون - لحملت تلك الفكرة على التشاؤم والحذر بدلا من الجرى وراء شهواته المضاعفة. ولو أن إرادة الفناء - كما يسمونها - خضعت لإدراكه النفسى والفكرى إلى هذا الحد لغلب على قصاد الرثاء والحرب فى شعره استهلالها ببياء الديار والأطلال تعبيرا عن تلك الفكرة الأسرة، فهى بها أنسب وإليها أقرب. أما وقد نأى بذوقه عن ذلك ففيه دلالة على أن فكرة الفناء لم ترتبط فى وجدانه بالوقوف على الأطلال.

وندع أحد الباحثين يعقب على هذا التفسير الوجودى بقوله: ^(٣) «مهما قيل عن العصر الجاهلى من أنه عصر الفراغ الروحى فلا يصح أن تسبغه الوجودية وما يتبعها من تفكير دقيق فى البقاء والفناء والكون والفساد على الشعراء الجاهليين جميعا. ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التى لا يتوصل إلى أمثالها إلا من ضرب بسهم واف فى تاريخ الأديان؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون فى طور السذاجة البدوية؟».

وحسبنا من عبارة الباحث أنها دليل على قناعته بفساد التفسير الوجودى، فهو بعيد عن طبيعة الشاعر الجاهلى - كما ذكرنا - بيد أن تعليقه لتلك القناعة يؤدى إلى اللبس فى فهم التصور الذى قام عليه هذا التفسير لدى أصحابه، فقد

(١) العدد الرابع - فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١ - د. عبده بدوى.

(٢) إرادة الموت فى الفكر الوجودى امتداد لما قاله «فرويد» عن غريزة الموت» انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٣٧٢ د. محمد غنيمى هلال.

(٣) د. حنين عطوان فى كتابه (مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى) ص ٢١٨.



مضى على أن فكرة الفناء والبقاء من الأفكار الراقية التي لا ينهض إليها مستوى الشاعر الجاهلي؛ لأنها - فى نظره - تحتاج إلى معرفة بتاريخ الأديان. وهذا يعنى - بالضرورة- أنها قد تصلح تفسيرا لشعر الديار فى العصور التالية، وهذا غير صحيح. وموطن اللبس فى أن الدكتور (عطوان) مضى مع فكرة الفناء والبقاء كما يتصورها هو من طبيعة الأديان، وليس كما يفهمها أصحاب التفسير الوجودى، فهى قائمة عندهم على ما تصوره - فرويد- من أن الفناء أو الموت غريزة من الغرائز الإنسانية. ولا أدل على هذا من أن الدكتور - عز الدين إسماعيل - قرر فى معرض الانتصار لفكرة «براون» : «أن الشاعر الجاهلي فى وقوفه على الأطلال أحس ما أدركه - فرويد - بعد ذلك من أن غريزتى الحب والموت لا يتعاقبان، ولكن يتمازجان ويعملان معا»^(١).

والقول بأن الموت غريزة إنسانية يؤكد أصلا من أصول الفلسفة الوجودية وهو أن الإنسان مستغن بذاته وتفردته عن كل موجود فى الحياة والعدم، فليس هناك موت مقدر على الإنسان من قوة عليا خارجة عن ذاته. كما أن القول بعبثية الوجود يجعل الوجودية فلسفة إلحادية لا تؤمن بما وراء الحياة من ناحية، ولا تقنع بغاياتها الكريمة من ناحية أخرى. فالاعتماد عليها فى تفسير أى نشاط بشرى كالنتاج الأدبى - مثلا - يعد من قبيل الترف أو العبث الفكرى، كما أن القناعة بمفهومها فى النظرة إلى الحياة والكون تقود صاحبها - لا محالة - «إلى العزلة عن الجماعة، وتميل به إلى إبراز القبيح من جوانب الطبيعة الإنسانية، ثم تصرفه فى النهاية عن الأوامر الإلهية، والقيم الخالدة»^(٢) هذا، وتقتضينا الموضوعية هنا أن نشير إلى أن فلسفة التلقى فى النقد الوجودى ربما خضعت فى رؤيتها لها لاعتبارين مختلفين، أحدهما تحدده علاقة المتلقى بالنص ناقدًا أو دارسًا، وفى هذه الحالة يبدو الفكر الوجودى بنزعاته وميوله مستبدا بعملية التفسير والتحليل، وتبدو سطوة الناقد أو الدارس واضحة فى الاقتحام التعسفى لمجاهيل النص، وإخضاعها لذاتيته الفوقية، وفكره الخاص.

(١) العدد الرابع - مجلة فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١.

(٢) انظر : قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥٥ - الأستاذ أنور الجندى.



وثانيهما تحدده علاقة الكاتب بالجمهور، وهى علاقة تعتمد فى مفهومها النظرى على التنسيق الجيد بين رسالة الكاتب وطبيعة الجمهور لا على أساس مراعاة الأحوال والمقامات كما هو معروف فى النقد اليونانى - عند أرسطو - أو النقد العربى بعمامة والبلاطى منه بصفة خاصة، ولكن على أساس أن الكاتب قد يتجاوز فيما يكتب حدود زمنه، ومقتضيات حاضره العصرى، وخاصة إذا كان من أصحاب الدعوات الرامية إلى إصلاح المجتمع أو تغييره، أو المتطلعة إلى حياة أفضل. وعندئذ قد تصادف رسالة الكاتب أو دعوته جفوة من معاصريه لارتباطهم النفسى والفكرى بخيوط الحاضر، وعلى الكاتب - والحالة كذلك - ألا يقف بفكره عند حاضره، مخاطبا جمهوره الواقعى فحسب، بل يتجاوزه إلى غد متوقع، قد يصادف فيه من يستجيب لفكره. ولعل «سارتر» كان أقرب إلى هذا المفهوم «وهو يقسم الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين: جمهور واقعى، وجمهور إمكانية.

ويقصد بالثانى جمهورا مثاليا فى المستقبل إذا وجد الكاتب من معاصريه جفوة. وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه؛ ليصف له من وراء الموقف الخاص - مثله الإنسانية^(١).

وسارتر بهذا التقسيم إنما يقف برسالة الكاتب عند وظيفتها الاجتماعية، فالكاتب والجمهور كلاهما يسعى للوصول إلى المثل الإنسانية. وهو فى رؤيته يقرر ما انتهى إليه النقد الوجودى عموما فى أن غاية الأديب والقارئ «تتمثل فى القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل، ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وتغييره»^(٢).

والالتزام بالعمل هنا ليس التزاما مذهبيا يفرضه صراع الطبقة، وليس التزاما مفروضا بقوة خارجية على الأديب والقارئ - خلافا للنقد الماركسى - بل هو التزام يمليه «مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف العامل، أو الإنسان فى عمله، أو ملابساته الخاصة»^(٣).

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦ - هلال - .

(٢) المصدر السابق ص ٣٢٤ .

(٣) المصدر السابق.



فالنقد الوجودى ومثله النقد الماركسى لا ينشدان المتعة الجمالية فى النص بقدر حرصهما على تحقيق الوظيفة الاجتماعية، ولكنهما يختلفان فى أن هذه الوظيفة تحددها ذاتية الفرد وطريقة إدراكه لعالمه فى الوجودية^(١). بينما فى النقد الماركسى تحددها الطبقة أو الحزب. ويختلفان كذلك فى مفهوم الاستقبال، فالنقد الوجودى يعنى باستقبال النص كما يعنى بتناجه، فيجعل للقارئ ذاتية، لا تقبل توجيهها يأتى إليها من الخارج. أما النقد الماركسى فيعنى بالتناج أكثر من عنايته بالاستقبال - كما عرفنا - حتى ليبدو القارئ - فيه - محكوماً بجبرية المذهب.

أما علاقة النقد الوجودى بنظرية الاستقبال الجديدة، فتبدو واضحة فى أمرين:

أحدهما - أن الرؤيتين تلتقيان فى أن للعمل الأدبى هدفاً يشارك القارئ فى صنعه وتحقيقه، ولكنها مشاركة بينه وبين الكاتب لتحقيق وظيفة الأدب الاجتماعية فى الفهم الوجودى، أو بين القارئ والنص لتحقيق المتعة الجمالية عند رواد الاستقبال.

وثانيهما - أنهما تلتقيان - كذلك - فى نوعية القارئ وطبيعته.

فرواد نظرية الاستقبال ينظرون إلى القارئ على أنه القوة المسيطرة والمصدر النهائى للمعنى والتاريخ الأدبى - كما عرفنا - وقد توسعوا فى هذا المفهوم، حتى انتهوا فيه إلى غمطين: قارئ واقعى، وقارئ ضمنى أو متحيل. فالأول شخص تاريخى معروف، والثانى يتمثله الأديب أو الكاتب فى بناء النص^(٢).

وتعد النظرية بهذه النمذجة التى وضعتها للقارئ على وفاق مع رؤية «سارتر» فى تقسيمه الجمهور المتلقى إلى نموذجين - كما عرفنا.

هذا، وتختلف رؤية النظرية الجديدة عن النقد الوجودى فى جملة أمور أهمها:

أولاً - أن نظرية الاستقبال الألمانية لم تكن إفرازا لمذهب معين من المذاهب الفكرية المعاصرة، بل نشأت منذ بدايتها مرتبطة برغبة روادها فى إصلاح الأزمة الأدبية التى خلفتها العوامل السياسية والاقتصادية فى ألمانيا بعد الحرب والتقسيم.

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦ .

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٧٨ ، ١٧٩ .



فهى رؤية نقدية خالصة للأدب، وليست من قنوات البث الفكرى المعادى لقيم الشعوب وحتمياتها - خلافا للنقد الوجودى أو النقد الماركسى - وليس أدل على صدق المقال من أن روادها قد اعتمدوا فى مصادرهم على نتاج الفكر النقدى المتنوع فانتفعوا بفلسفة أرسطو فى التلقى، وتأثروا بالفكر العربى فى النقد، ونظروا إلى بنىوية فرنسا، والفكر النقدى عند «سارتر» ثم صاغوا من هذه المرجعية المتعددة نظريتهم الجديدة.

ثانيا - وظيفة الأدب عند رواد الاستقبال وظيفه اجتماعية جمالية - كما عرفنا - بينما الأدب فى النقد الوجودى «ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه»^(١) ومن ثم تختلف مهمة القارئ فى النظرية الجديدة عنها فى النقد الوجودى. وإن كان الاتفاق بينهما قائما على نوعية هذا القارئ.

ثالثا - يرتبط نسيج الوجودية فى فكرها النقدى بخيوط الماركسية فى جوانب متعددة، حتى فى الحالات الخاصة التى حاول فيها الوجوديون الاستقلال عن الفكر الماركسى، نراهم مشدودين إليه، متورطين فى التبعية له. فالأدب الإنسانى الذى يخدعون العالم ببريقه والدعوة إليه ربما يخف وزنه، وتتضاءل فكرته أمام حماسهم للأدب الموجه إلى جمهور خاص، أو طبقة معينة. «فعندهم كل عمل أدبى موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم»^(٢) وهم فى هذا أقرب إلى الماركسية منهم إلى النزعة الإنسانية المزعومة.

أما نظرية الاستقبال فهى تتباعد عن الماركسية بقدر ما تقترب منها الوجودية فى المفهوم المذهبى.

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٥ .

(٢) المصدر السابق .



٤ - فى النقد الرمزي :

ربما كان ظهور الرمزية فى فرنسا خاضعا إلى حد كبير لمؤثرات اجتماعية، ونزعات فلسفية ونفسية، بسطت سلطانها على المجتمع الغربى عامة، والمجتمع الفرنسى خاصة. ويكفى أن نشير إلى أن أنصار المذهب الرمزي فى فرنسا خرجوا من جحور الظلام فى الفترة التى آل الحكم فيها إلى الطبقة الوسطى (البرجوازية)^(١).

- ومن طبيعة الفكر البرجوازي «أنه فردى تتحكم فيه المصلحة الذاتية، قبل أية غاية أخرى، مما هيا لنمو الشخصية الفردية المتمردة ضد كل قانون، والتى تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم»^(٢).

فمن الناحية النفسية والفلسفية كانت الدراسات التى انتهى إليها «فرويد» فى تفسير مظاهر السلوك البشرى قد تركت بصماتها الواضحة على قسّمات الفكر الغربى، حيث ربط بين الدوافع والغرائز الإنسانية، فجعل مظاهر السلوك رمزا للربغبات المكبوتة، ومن ثم كان الشاعر أو الفنان بعامة يشبه - عنده - الحالم والمريض عصبيا فكلاهما يستمد موضوعاته من عالم «اللاشعور». وكان لهذا صدى واضح فيما رآه الرمزيون من أن التجربة الشعرية ليست تجربة واعية، بل تشبه الحلم، وتوسعوا فى هذا حتى أطلقوا عليها «الحلم الرمزي»^(٣).

ومن ثم تحولت تجاربهم الشعرية إلى نزعات تهرب من الواقع، وتفر من الالتزام الاجتماعى. وصارت مجرد دهش وذهول، وانهيار عصبي، وتهويمات يحلق بها الشاعر فى السماء، منفصلا عن وعى المجتمع وحتمياته.

وقد ترتب على هذا بطبيعة الحال أن صارت تجاربهم الرمزية صورة من صور العداء بين الفنان والمجتمع، ودعوة إلى التقوقع فى كهوف النفس، وعودة بحضارة الإنسانية إلى عهود الخرافة والأساطير.

(١) الأسس المية للإبداع الفنى فى الشعر - د. مصطفى سوين - ص ٤٤، ٤٥ - دار المعارف.

(٢) الرمر والرمزية فى الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد ص ٦٦ - دار المعارف

(٣) المصدر السابق ص ١١٤ .



وإذا كانت تلك التجارب قد ارتبطت في نشأتها بحالات مرضية لدى رواد المذهب فهذا يعنى أنها فى حاجة إلى جمهور معين، يتلقى تلك التجارب، منفصلا عن وعيه، ذاهلا عن واقعه وحتمياته.

وعلى نحو ما فشلت الرمزية فى فرنسا بعد ظهورها بخمسة عشر عاما فكذلك لم تنجح فى الوصول إلى الوجدان العربى منذ اللحظة الأولى وهى تأخذ طريقها إلى الساحة الأدبية. فرما نجح أتباعها فى استكراه البيئة العربية عليها بما تهيا لهم من أسباب كانت فى جملتها بعيدة عن إطار الفن الشعرى، وربما نجحوا كذلك فى أن يثيروا حولها حركة نقدية واسعة النشاط، لكنها-رغم الجهد المبذول- لم تستقطب حولها إلا متلقيا مصنوعا بعوامل التمرد على رصيد الأمة وحتمياتها.

فإذا كان من طبيعة التجارب العربية فى الشعر أن تقيم حوارا بينها وبين المتلقى، قوامه الفهم والتحليل والتفسير فإن طبيعة التجارب الرمزية تتأبى على هذا الحوار، وتغلق دونه، وتوصد أبوابها فى وجه المتلقى بعلاوات كثيفة من سحب الغموض المفتعل. وبهذا تفقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة، والفن الأدبى بصفة خاصة، وهى سمة الحوار بين المبدع والجمهور، ومن ثم تقع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزي وجمهوره. وتلك مسألة قد لا تعنى دعاة الرمزية ما داموا يحلمون فى أغوار النفس، وداخل معابدهم الأسطورية المتأكلة. وليس من حقنا أن نفتحم عليهم تلك المعابد، أو نفزعهم فى صوامعهم بخيبة المسعى فى الارتداد إلى حالات بدائية تجاوزتها البشرية فى تطورها الصاعد. ولكن من واجبنا أن نذكرهم بما ارتضوه لأنفسهم من العزلة عن جمهور الشعر العربى، والقناعة بأن شعرهم غير خاضع لرأى المتلقى وحكمه، فالمتلقى - فى نظرهم - ليس ناقدا ولا ينبغي أن يكون كذلك، بل هو قارئ عليه أن يعايش التجارب اللاواعية فى صمت^(١). فقد كتب «السياب» فى إحدى رسائله إلى خالد الشواف، ولكنى أقول : «كنت فى كثير من الأحيان تأخذ عليّ الغموض فى شعري، ولكنى أدركت الآن أن الغموض كان العقدة المسحورة، التى أوجدتها يد العاطفة فى ساعة جنون، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تتمات عبقر»^(٢).

(١) انظر : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٤٠٨ د. محمد فتوح أحمد.

(٢) انظر : العدد الرابع - فصول - المجلد الأول ص ٥٧ - يوليو ١٩٨١.



والأديب الفرنسى (بول فاليرى) أنشأ قصيدته (المقبرة السحرية) ونشرت على الناس، وثار حولها الجدل والخصام، ولم يستطع حتى صاحبها أن يحدد الهدف منها. فقد قال حين سئل عما يريده «إن الناس يسألوننى ماذا أردت أن تقول؟ فأنا لم أرد أن أقول شيئاً، وإنما أردت أن أعمل شيئاً، ورغبتى فى العمل هى التى قالت ما يقرأون»^(١).

فالواضح أن القارئ للتحربة الرمزية معزول عن الفهم، مبعد عن مجال الحكم. وعزل المتلقى - على هذا النحو - مسألة لا يجب أن نعبث فى إطارها بمحاجة الرمزيين، بل ندعوهم بمقتضاها أن تطل تجاربهم الشعرية فى كهوف النفس، حتى يتسنى لها متلق لا يعدو واحداً من رجلين :

أحدهما - أن يكون من المعزولين عن وعى البيئة العربية وحتمياتها، حتى يمكنه أن يستقبل تلك التجارب اللاواعية بصورة تتساق مع نبض أصحابها، وبواعثهم النفسية. ولن يعدم الرمزيون وجود هذا الصنف فى الساحة العربية - فى واقعنا المعاصر - بل أغلب الظن أنهم لنجحوا بالوسائل المتاحة فى صنع قطاع عريض من الجمهور المتمرد على المسلمات العربية.

ثانيهما - أن يكون هذا المتلقى ذا قدرة خاصة على التجرد من تراكمات الحياة المبتوثة فى نسيج الفكر وتضاعيف الوجدان؛ حتى يمكنه أن يستقبل التجارب الرمزية وهو فى حالة بدائية أشبه بحالة الإنسان الأول، يعانى ولا يفهم، يتألم ولا يعلم.

وإذا كانت الفجوة واسعة فى مفهوم الاستقبال بين الرمزية والنقد العربى فهى أكثر اتساعاً بينها وبين نظريات القراءة والتلقى الجديدة.

(١) محاضرات فى الأدب ص ١١٠ د. عبد الحميد محمود السلوت.



٥ - فى التحليل البنىوى :

خلاصة ما تجمع لدينا من كتابات عن التحليل البنىوى تشير إلى أن البنىوية فى إحمالها تعد امتدادا متطورا للمذاهب الشكلية التقليدية فى دراسة النص . وهى المذاهب التى تعنى بالشكل دون المضمون ، ومن تم كانت على خلاف مع النقد الماركسى الذى يعنى بالمضمون دون الشكل^(١) . فإذا كانت رؤية الاستقبال الألمانية مناهضة للتقاليد الماركسية فى علاقة القارئ بالنص ، فإن البنىوية الفرنسية كانت أكثر مناوأة لقضية المضمون التى وقف عندها النقد الماركسى ، كما تعد تمردا على مذهب الشكلية الروسية بصفة خاصة ، فمن أجوائه نبعت ، وعلى منحاه الوصفى التقليدى فى دراسة النص تمردت ؛ حتى أصبحت لدى روادها تمثل انتصارا على أتباع هذا المذهب^(٢) .

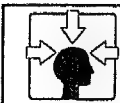
والبنىوية فى منحائها المتميز نظام تحليلى ، يعتمد على الدلالات ، والرموز ، والإشارات فى دراسة النص ، ويقوم هذا النظام لدى روادها على قاعدة علمية ، يستعين بها القارئ فى التعامل مع النص ، بصرف النظر عن اللغة التى كتب بها ، أو المذهب الذى ينتمى إليه ، فيستوى - تبعا لهذا النظام - أن يكون النص كلاسيكيا ، أو رومنتيكيا ، أو من الشعر الحديث . فالاتجاه البنىوى يتعلق باستقبال النص لا بنتاجه ، فليست له افتراضات أولية يملئها على الأديب لتحقيق نزعات سياسية أو مذهبية فكرية خاصة ، خلافا لاتجاهات النقد الماركسى ، أو الوجودى ، أو الرمضى . وعليه فليس ثمة أدب بنىوى ، بل هناك قراءة بنىوية لنص من النصوص . فهو - باختصار - نظام استقبال موجه بقاعدة علمية^(٣) . هذه القاعدة العلمية ليست خاصة بالدراسات الأدبية بل يمكن تطبيقها - كما يقولون^(٤) - على العلوم الفيزيائية أو الرياضية ، ولكن يبقى لكل علم نظام خاص ، يستمد رواده من هذه القاعدة ليتلاءم مع طبيعته ، ذلك أن فكرة البنىوية قامت لدى أصحابها على تصور عام مؤداه ، أننا نفكر فى الكل الذى أمامنا على أنه مجموع أجزاء أو

(١) الجمالية الماركسية ص ٥٢ .

(٢) نظرية الاستقبال ص ٤٦ .

(٣) البنىوية فى الأدب ص ١٧ - روبرت شولز - ترجمة حنا عود

(٤) المصدر السابق ص ١٣ .



وحدات صغيرة تشكل هذا البناء. وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك البنيات هو عمل البنيوية^(١) ولكن لا يقف البنيويون - فى إدراك العلاقات - عند مهمة التفسير التقليدى المؤلف، بل يعتمدون على إيجاد نظام علمى، يعول عليه المتلقى أو القارئ فى التفاعل مع النص، ففكرة النظام عندهم هى الأساس فى التحليل البنيوى. وكل وحدة أدبية ابتداء من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للصياغة يمكن أن تظهر فى علاقة مع مفهوم النظام^(٢). وهذا لا يعنى أنهم يتجاهلون طبيعة الثقافة أو اللغة التى ينتمى إليها الأدب، فيخضعون كل النصوص لنظام تحليلى واحد، بل يفهم من حديثهم أن هذا النظام يشبه مخططا عاما تتعدد طرائق استخدامه تبعا لعلاقة الأدب بنظامه الثقافى^(٣).

وأشهر مخططات الاستقبال البنيوى ذيوعا فى الشرق والغرب هو المخطط الذى وضعه «جاكبسون»^(٤). وقد استقصى فيه وظائف التواصل مع النص، وقرن فيه كل مرحلة من مراحل التواصل بوظيفة نوعية.

وأهم ما يلفت النظر فى هذا المخطط أنه اعتمد فيه على نظام المجاز المؤلف لنا فى البلاغة العربية، فعنده أن القارئ البنيوى ينبغى أن يتعامل مع اللفظة من خلال خطين متقاطعين : خط زمنى، يشير إلى المعنى الوضعى الذى ارتبط باللفظة فى مسيرتها الأفقية، وهو ما أطلق عليه الخط أو العمود الأفقى للكلمة، والخط الآخر خط تزامنى، يشير - حسب تعبيرهم^(٥) - إلى انحراف الكلمة رأسيا أو عموديا عن خطها الزمنى فى نقطة يتقاطع فيها الخطان لعلاقة بينهما، هى المشابهة أو المجاورة، فيشير بالعلاقة الأولى إلى «الاستعارة» وبالثانية إلى الكناية أو المجاز المرسل. فالأولى - عنده - مثل استبدال كلمة (عرين أو جحر بالكوخ)، ومثل للثانية بعلاقة المجاورة بين (البؤس والكوخ) أو بعلاقة الكلية والجزئية بين (الكوخ والقش).

(١) السيوية فى الأدب ص ١٥.

(٢) المصدر السابق ص ٢.

(٣) المصدر السابق ص ٢١.

(٤) رائد من رواد علم اللغة التحليلى، وإليه يرجع تأسيس الفكر البنيوى.

(٥) مصطلح الأدب الانتقائى المعاصر ص ٢٨٢، ٢٨٣ - ريمون طحان.



وهكذا يمكن أن ينتقل الحديث في أى عمل أدبي من موضع إلى موضع طبقاً لعلاقات المشابهة والمجاورة (التفكير الاستعارى والكنائى)، ثم يقرر «جاكسون» أن التمايز بين هذه العمليات (يعنى بين الخط الوضعى والمجازى) لا يبرز فى مستوى التعبيرات الفردية فى اللغة، بل فى مستوى النماذج الكبرى^(١).

يعنى بذلك أن التجاوز فى دلالة الكلمة لا يبرز إلا فى سياق أو حسن تأليف. وقريب من هذا ما رده رواد نظرية الاستقبال فى قولهم : «ويجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم»^(٢).

وظاهر أن هؤلاء وأولئك مسبوقون بما قاله عبد القاهر فى هذه القضية، حيث ذهب إلى أن هناك محسنات تجرى فى الألفاظ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هى ألفاظ - إذ الألفاظ من حيث هى ألفاظ لا تخرج عن أن تكون أصواتاً لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها فى الحروف، وخفتها على السمع أو تنافرهما وثقلها بل من حيث هى محسنات لفظية فى الصياغة والسياق، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ^(٣).

وأياً ما كانت قناعتنا بطبيعة العلاقة بين هؤلاء وبين بلاغتنا العربية ممتلة فى شيخها عبد القاهر فإن مخطط التواصل الذى اعتمد فيه «جاكسون» على ما سماه «قطبى التطبيق اللغوى» (المجارى)^(٤) يمكن تجسيده من خلال القراءة البنيوية التالية^(٥):

تقول صاحبة القراءة^(٦): «عندما نقول، مثلاً : «رأيت فى الحرب أسداً» أى رجلاً قوياً كالأسد، أجمع بين الطرفين لسبب هو القوة، ولكنى ألمح إلى الرجل تلميحاً بعد أن نحذف هذه اللفظة؛ ليصير الحقل الدلالى (أكثف)، والصورة أكثر إحياء - أسد بين المقاتلين يقاتل معهم - وعلينا هنا، أن نتخيل المعنى من منطق السياق وطبيعته فالأسود لا تكون فى الحروب، بل الناس. وثمة جامع بين المقاتل

(١) البنيوية فى الأدب ص ٣٢.

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٦.

(٣) دلائل الإعجاز ص ٧٨، ٧٩.

(٤) البنيوية فى الأدب ص ٣٢.

(٥) مصطلح القراءة فى التحليل البنيوى لا يعنى القراءة الشفوية، بل دراسة أدبية مكتوبة

(٦) ديزيره سقال فى (قراءات بنيوية) ص ١٢ - دار الفكر اللبنانى - دكتوراه الدولة فى الأدب العربى.



والأسد، هو القوة والبأس. ففي هذه الصورة لم تكشف عن الطرفين، بل اكتفينا بذكر طرف واحد في سياقه غير سياقه المعقول، ورحنا نبحت في سياق الكلمات عن معناه الطبيعي، وعن وظيفة الصورة من خلال الجمع بين طرفيها. ثم نتحدث القارئة عن مستويات الدلالة في الصورة، فتشير إلى مستويين يجب أن يلتزم بهما صاحب التحليل البنيوي في استقباله للنص، وهما^(١):

- ١ - المستوى الأول، وهو «الدلالة العادية» أى (الوضعية) فلفظة أسد ترمز إلى حيوان معين مشهور (وهذا المستوى يمثل الخط الأفقى للكلمة عند جاكسون).
- ٢ - المستوى الثانى، وهو «الدلالة المكتسبة» أى دلالة الكلمة التى أضافت إلى ذاكرتها المألوفة^(٢) ذاكرة جديدة غير مألوفة. وهذا يصير فى معناه الأبعد المتطور إلى ما يسمى «الرمز» أو «الكلمة الرمزية» أو «المجازية» فهى لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شىء آخر، مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية (تقصد قرينة المجاز) لتخطها.

وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين الرمز (اللفظة) والموضوع (المعنى) فى مستوى الدلالة العادية (تعنى أن الكلمة تتخطى دلالتها الوضعية إلى المعنى المجازى، فتختلف العلاقة)؛ لأن الأشياء تتداخل وتتواتر على غير ما هو مصطلح عليه. (والتداخل الذى تشير إليه القارئة هو ما عناه جاكسون بتقاطع الخط الزمنى والخط التزامنى، أى الوضعى والمجازى للكلمة) أنها - بذلك - خرق للمألوف والسائد، ويعنى هذا - كما تقول - تأسيس منظومة جديدة دلالية فى بنية اللغة، تتخطى مقدرتها العادية المعروفة^(٣). وهنا - بشكل خاص - يبدأ الفن، وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة.

هذا، وقد اعتمدت القارئة على المخطط المرسوم لتجسيد قراءتها بنيويا، مستفيدة من فكرة التقاطع الخطى عند «جاكسون» وإن لم تصرح، فلا يكاد يوجد قارئ بنيوى - عربيا أو غربيا - يمكن أن تخلو قراءته من هذا المخطط.

(١) قراءات نبوية ص ٣٨

(٢) الكاتبة متأثرة بلغة الحاسوب فيه ما يسمى «الذاكرة المركزية» التى لا تقدم لك من الكلمات إلا ما هو مألوف لها

(٣) هذا أقرب إلى مفهوم المجاز فى اللغات الأجنبية، كالإنجليزية مثلا. فالكلمة فيها لها قدرة معينة. وأصحاب التحليل البنيوى يعلب على حديثهم التأثير بالأدب الأجنبية، ومصطلحاتها.



وقد أثرت أن أثبت تلك القراءة البنيوية نصا - على سذاجتها - مع توضيح المراد بين أقواس؛ للإشارة إلى عدة أمور، أهمها :

- ١ - معرفة الطريقة التي يستقبل بها النص في التحليل البنيوي.
- ٢ - إن التحليل البنيوي يعتمد على نظام لغوي شكلي لا يكاد يجاوز الألفاظ^(١) ولهذا كان أشهر رواده من علماء اللغة، مثل : «جاكسون، وسوسير».
- ٣ - إن الطريقة التي يعول عليها كتاب البنيوية في التهويل لمذهبهم لا تناسب بساطة الفكرة ووضوحها، فلا نكاد نقرأ كتابا عن الاتجاه البنيوي حتى نفاجأ بوابل من الطلاسم المنقولة عن كتابات الغربيين، وكأننا أمام (تكنولوجيا) العصر في مجال النقد. ويبدو أن النقلة المحدثين من أبناء العرب صنفان : صنف لا يملك من مقومات التراث العربي ما يمكنه من معرفة وجوه التشابه بين مقالة الغربيين ومقالة البلاغيين في تراثنا النقدي. فيعرضون المسألة وكأنها اكتشاف غير مسبوق في شكله ومضمونه.

والصنف الثاني تراه مزورا بطبيعته عن مصطلحات النقد العربي، مبالا إلى المصطلحات الغربية، حتى ليندر أن تجد في كتابته استخداما للمصطلحات المعروفة في البلاغة العربية، بل يتحول (المجاز) عنده إلى (انحراف) يتبناه علم (الغراماطيقي)^(٢)، وتتحول دلالات الألفاظ إلى (سيميوتيكا)^(٣) والإشارات الموحية إلى (سوسيولوجيا)^(٤)، ويتحول مفهوم البنيوية إلى قواعد هندسية تحكمها زوايا انحراف الكلمة، وخطوط التقاطع والتداخل، إلى غير تلك المصطلحات، التي يعذر فيها الكاتب الغربي، ويعذر بسببها صاحب اللسان العربي.

(١) انظر : البنيوية في الأدب ص ٢٥.

(٢) علم يهتم بدراسة بنية التراكيب والجمل (مصطلح الأدب الانتقادي ص ٢٣٦).

(٣) علم يبحث في دلالة الألفاظ (نفسه ص ٢٣٧).

(٤) علم الإشارات. سوسيو كلمة يونانية تعني الإشارة) البنيوية في الأدب ص ٢٨.



- منهج التحليل البنيوي للشعر :

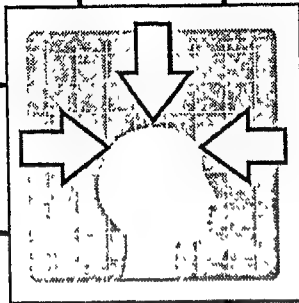
قد لا يختلف تحليل النص الشعري بنيويا عن غيره من النصوص، من حيث الخضوع للنظام البنيوي العام، لكن يحفظ أصحاب هذا الاتجاه للقصيدة الشعرية طابعها المتميز، فهي - عندهم - تتألف من مجموعة من الأنظمة، منها النظام الصوتي، والنظام العروضي، والنظام التركيبي، والنظام الدلالي، ويحاول هذا النوع من التحليل تحديد الصلات التي تربط عناصر كل مستوى بالمستوى الذي يليه، وعناصر كل نظام بالنظام الأشمل الذي يأتي بعده.

وبين التحليل كيف أن العروض تؤثر - مثلا - في التركيب، وأن التركيب يبرز الدلالات والمعاني، كما أنه يؤكد أن الانحراف (المجاز) الذي نلاحظه في اللغة الشاعرة ليس انحرافا عفويا ومنردا، بل يعترى كيان القصيدة بكاملها (يعنون بذلك أن القصيدة تمثل صورة أدبية متكاملة) فلا تتألف من صور بيانية متناثرة. وعلى المحلل أن يتفحص آنذاك بنية أبيات القصيدة وتوزيع القوافي والتفاعيل والجرس الموسيقي، وأن يجمع أجزاء تحليله في وحدة شاملة، ليتبين أن المستويات المختلفة تتقاطع وتتداخل وتتكامل، وتصبغ القصيدة بلون معين، وخصوصا أن القصيدة الحقيقية تشكل نظاما ديناميكيا يحملنا على متابعة مسيرتها، من مطلعها حتى خاتمتها في أجواء موحدة^(١).

ومعنى هذا أنهم يتعاملون مع القصيدة على أنها كل ينظم مجموعة من العناصر المتفاعلة، كل عنصر منها يشكل بنية حيوية في نظامها. ومهمة المحلل البنيوي تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، ثم يجمع تحليله في وحدة شاملة.

(١) مصطلح الأدب الاشتدادي المعاصر ص ٢٦٦، ٢٦٧ ريمون طحان.





المبحث الثالث

مفهوم التلقى فى تراشنا النقدى

✳ أ- مجاور التلقى.

أولا - لغة النص ومعطياته :

- رأى ابن قتيبة .
- رأى عبد القاهر الجرجاني .
- رأى عباس العتاد .
- ثانياً - خبرة المتلقى وذوقه الجمالى .
- ثالثاً - صاحب النص .

✳ ب - طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب .

أولا - الفن الأدبى المسموع .

- النص الخطابى :

- ١ - المعيار النفسى .
 - ٢ - المعيار العقلى .
 - ٣ - المعيار الاجتماعى .
- ثانياً - الفن الأدبى المقروء .

يتميز مفهوم التلقى أو جمالياته في تراثنا النقدي عنه في حركات النقد الأجنبي في أنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة على نحو ما كان معروفا في فلسفة النقد اليوناني مثلا.

وهذا فيصل طبيعي بين أمة جعلت الفلسفة التجريدية غرامها الأول، وأمة عزفت بتكوينها النفسى والاجتماعى عن المنازع الفلسفية، فكان الشعور فنهم الأوحده، وعلمهم الذى لم يكن لهم علم أصح منه^(١).

ومن ثم، كانت حركة النقد العربى القديم بمأى عن الكليات الفلسفية، أو النظريات العامة، التى يمكن أن تتنظم مفهوم الاستقبال فى فكرة جامعة؛ لأن الأحكام النقدية فى تراثنا إما كانت تستمد من أحوال النص فى علاقته بالمفاهيم العلمية والثقافية المختلفة، وكانت - إلى ذلك - خاضعة لاتجاهات النقد وقناعاتهم الفكرية. فكان من الصعب - والحالة كذلك - أن تمضى عملية الاستقبال فى خط واحد، أو حتى خطين متوازيين، وإلا كان مفهوم ابن قتيبة - مثلا - لجماليات التلقى موازيا عندنا لمفهوم عبد القاهر الجرجاني، أو داخلا معه فى جدول البدائل. وهذا غير صحيح فى تقدير أصحاب الذوق العالى، فالخط الذى مضى فيه عبدالقاهر- وإن كان تطورا لحركة الفكر العربى فى النقد شكل عام- فهو يمثل فى تاريخ هذه الحركة طفرة هائلة فيما يتعلق بجماليات التلقى. ومن الصعب أن تفسر هذه الطفرة - عنده - أو تفسر أحكام من كابوا قبله بأسباب خارجة عن طبيعة الأدب وعلاقاته المتعددة، خلافا لما ألفناه فى حركة النقد اليونانى. فاختلاف الرؤية فى مفهوم الاستقبال بين أرسطو وأستاذه أفلاطون إنما يخضع لقواعد فلسفية، مردها إلى التباين الواضح بين فلسفة واقعية، وفلسفة مثالية جامحة^(٢). والأدب -بطبيعة الحال- تابع لتينك الفلسفتين، ومن ثم كان للفكر النقدي عند كل منهما قاعدة يعتمد عليها، ويفسر على أساسها.

(١) العملة ٢٧/١.

(٢) النقد الادبى الحديث ص ٤٨، ٣٠.



وإذا كان طبيعياً أن يخلو تراثنا النقدي من فلسفة عامة تنتظم جماليات التلقى، أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أن رصيدنا النقدي قد خلا من عناية رواده بهذا الموضوع. فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطاً في جملة أحكامهم بقضايا النص؛ ولهذا جاء مبعوثاً في تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة في تاريخ الأدب وتقدير النقد. ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى في استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقى، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النص.

ويغلب على مناهج النقد العربي في التعامل مع النص العناية بثلاثية التلقى، (النص - المتلقى - الأديب) وإعطاء كل عنصر من هذه العناصر أهميته في عملية الدراسة، فلم يهمل الأديب - إلا في حالات معينة ربما أشرنا إليها في موضعها - ولم يهمل المتلقى (قارئاً أو مستمعاً) في عملية التفاعل مع النص.

وتلك مسألة مازالت تحسب للنقد العربي في مواجهة التيارات النقدية الحديثة، التي يسعى روادها في محاولات مكثفة للوصول إلى رؤية جديدة في مفهوم العلاقة بين محاور الاستقبال، وقد تبلورت محاولاتهم في مجموعة من الأفكار والرؤى النقدية، التي يمكن أن تصنف بالنسبة لعملية التلقى في نموذجين : نموذج يقوم لدى أصحابه على إلغاء مهمة التفسير للنص، وبالتالي لا تكون للغته قيمة في عملية التواصل مع النص وصاحبه، وليس على القارئ حينئذ إلا أن يقف على هامش التجربة، يتألم ولا يفهم، يعانى ولا يعلم، وهو ما تبنته الرمزية^(١)، ونموذج ثان تبنته البنيوية يعد مقابلاً للنموذج الأول في مفهومه للعلاقة بين النص والقارئ.

وتعد نظرية الاستقبال المطروحة رؤية نقدية جديدة في التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النص.

وإذا كان تراثنا النقدي يرفض النموذج الأول بمفهومه الغربي، فحسبه من النموذج الثاني إجمالاً أنه محاولة للعودة إلى لغة النص ومعطياته الفنية، بعد أن تجاهلته الماركسية والرمزية في جماليات التلقى.

(١) الرؤى الرمزية في الشعر العربي ص ٦٥ (بحثنا في حولية الكلية) العدد الحادي عشر ١٩٩١.



(أ) مجاور التلقى فى النقد العربى

ربما لم تختلف محاور التلقى فى حركة النقد العربى عنها فى حركات النقد العالمى حتى قبيل منتصف القرن التاسع عشر، حيث كانت عملية التلقى تتم -غالبا- فى إطار تفاعل فيه ثلاثة محاور، هى الأديب والنص والمتلقى. ولكل محور من هذه المحاور دوره الفعال فى تحقيق المتعة الفنية والجمالية فى عملية التلقى.

وربما توثقت الصلة بين تلك المحاور بعد ارتباط الأدب بمناهج التاريخ وعلم النفس حتى أصبح الكشف عن رموز النص وفهم إشاراتهِ يتطلب من المتلقى أن يقف على حافة النبع يسمع خرير الماء فى المسارب الخلفية، ليدرك سر عذوبته إن جاء عذبا، وسبب كدوره إن جاء كدرا. ومنذ أكثر من نصف قرن تقريبا أخذت إفرازات التغير الاجتماعى فى شرق أوروبا وغربها تظهر على قسَمات الأدب فى صور مختلفة الشكل، كما تظهر الشور فى جسم الإنسان بتأثير العوامل المتعددة، حتى بدأت منتديات الأدب وساحاته على مستوى العالم تستقبل رياح التغير فى أشكال نقدية جديدة، ونظريات متعددة تتلاحق فى سرعة مذهلة، وربما تزاخمت فى مواكب الحركة النقدية تزاخم الأضداد. فمن تلك النظريات ما أفرزه الفكر البرحوازى كالرمزية مثلا، ومنها ما أفرزه الفكر الماركسى كالجمالية الماركسية، ومنها النظريات التى حاول أنصارها التوسط بين البرجوازية والماركسية مثل التحليل البنيوى ثم كانت نظرية الاستقبال والتلقى الألمانية - وهى أحدث النظريات المطروحة حتى اليوم - إفرازا للنظام الديمقراطى فى ألمانيا الغربية بعد إقامة خط بارلين.

واختلاف هذه النظريات فى المنازع كان له تأثير واضح فى اختلافها حول مفهوم التلقى ومحاورة، الأمر الذى أدى بدوره إلى ظهور نموذجين فى ساحة النقد، ربما يجمع بينهما الميل إلى إهمال دور المؤلف والكاتب أو الغرض من ذاتية صاحب النص ومن تأثيرها المتوقع فى جماليات التلقى.



ولكن يختلف النموذجان اختلافاً بيناً في طبيعة النظرة إلى المتلقى، فالنموذج الأول، وتمثله الرمزية والماركسية تغلب على رواده القناعة بعزل المتلقى وإهمال دوره أو التهوين من شأنه في فهم أسرار النص واستجلاء غوامضه. وهذا النموذج بدأ يفرض نفسه على المتدييات العربية بشكل ظاهر، وله رواده وجمهوره.

أما النموذج الثاني فتمثله في الأدب العالمي (الشكلية الروسية) التي ظهرت على أنقاضها نظرية التحليل البنيوي في فرنسا، وتمثله كذلك نظرية الاستقبال الألمانية الجديدة^(١). ويغلب على رواد هذا النموذج الاهتمام بدور المتلقى أى القارئ في دراسة النص بشكل يكاد يلغى معه دور الأديب أو المؤلف؛ فلم يعد القارئ في تلك النظريات مجرد محور من محاور التلقى فحسب، بل صار مبدعا آخر للعمل الأدبي على أساس «أننا - القراء - لا نستخلص من النص إلا ما به من عناصر ذات صلة بنا» كما يقول بعضهم^(٢). فقراءة النص عند أصحاب هذه النظريات تعد محورا هاما وأساسا في حمالية الاستقبال، بل كانت القاعدة الأولى التي انطلقت منها أفكارهم متقاربة تارة ومتباعدة تارة أخرى، حتى صح أن يطلق عليها «نظريات القراءة والتلقى».

أما رصيدنا النقدي فهو حافل بالأحكام التفريرية، والنماذج التطبيقية التي احتكمت إليها جماليات التلقى لدى رواد الحركة النقدية على اختلاف المعايير وتعدد مستويات الإدراك والذوق.

والمتبع لتاريخ هذه الحركة في خطوطها الزمنية أو التزامنية لا يصعب عليه إدراك المفارقات الواضحة بين الرواد في مفهوم التلقى أو طبيعة التعامل مع النص، ولكن تبقى هذه المفارقات في دلالاتها المتميزة من متلق إلى آخر محكومة بإطار عام، تتم فيه عملية التلقى أو دراسة النص خلال ثلاثة محاور، يمكن أن نشير إليها على النحو التالي :

أولاً - لغة النص ومحتوياته :

لم تعد لغة النص تمثل أهمية تذكر في مفهوم التلقى عند بعض النظريات الحديثة، التي تعول على لغة الأسطورة والتجارب الرمزية اللاواعية، حتى صار

(١) انظر : مفهوم النظرية في موضعه من البحث.

(٢) الناقد الألماني (آيزر) في (نظرية الاستقبال ص ١١).



اتجاهها يستهوى الكثيرين من رواد الحداثة الغربية والعربية على السواء، بل تحول هذا الاتجاه في أحوال كثيرة إلى حرب مناهضة لكل تفسير يعتمد فيه المفسر على لغة النص من مجازات وتشبيهات واستعارات، فهم يرون اللغة عاجزة بكل معاييرها المجازية عن احتواء تجاربهم الرمزية^(١). ومن ثم بدأ النص يفقد أهم قنوات البث الفني في تواصله مع الجمهور، وراد الأمر تعقيدا والطين بلة محاولات جد أصحابها في تطويع لغة النص العربي القديم لمفهوم رمزي وأسطوري، متكئين في هذا المنحى على طمس دلالات الكلمة في السياق، والانفلات من معطيات اللغة بقصد التعتيم أو «الإيهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه»^(٢). ففي الوقت الذي تمضي فيه مواكب التقدم العلمي إلى آفاق بعيدة هيأت لمظاهر النشاط الإنساني أن تخضع لمنطق الرقى الحضارى في التفسير والتعليل إذا بفريق يرجع القهقري بخلاصة التجارب العربية في الشعر إلى عهود الخرافة ومعابد الآلهة باسم التفسير الأسطوري.

وقد عول أصحاب هذا الاتجاه على أن الشعر بصفة عامة ولدى الأمم جميعا إنما نشأ مرتبطا بالطقوس التي كانت تقدم إلى الآلهة، وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء، وكان طبعيا في نظرهم أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون^(٣).

وبمقتضى هذا التصور واجهوا مقدمة القصيدة العربية بأطلالها ونسبها، فأروا «أن المرأة تبدو عنصرا مهما من عناصر الطلل، وأن ارتباط رجليها بإقفار الديار يدل على مالها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة. والذي يمنح الحياة والخصب والنماء، ويحيل المكان إلى الجذب هو الإله؛ لأنه - في تصورهم - مامن امرأة حقيقية تقفر ديار قومها وتصير خرابا إذا ما رحلت» ثم يمضي هؤلاء في تحديد هذا الإله، فيذكرون «أن الشاعر بعد أن يقف على الأطلال ويكيى وحده أو يدعو رفيقه للبقاء معه نراه يبدأ بذكر الحبيبة التي رحلت، ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما بصفات تتصل بالشمس، وذلك من نحو قول قيس بن الخطيم:

(١) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ٤٤٦/١ د. محمد الكنانى.

(٢) الرمزية والسريالية في الشعر الغربى والعربى ص ١١٧، ١١٨ - إيليا الخاوى.

(٣) الأساطير د. أحمد كمال زكى - ص ٦٨ وما بعدها.



أتعرف رسماً كاطراد المذاهب
ديار التي كانت ونحن على منى
تعمل بنا لولا نجباء الركائب
تبدت لنا كالشمس تحت غمامة
بدا حاجب منها وضنت بحاجب
فالمرأة التي يبكى الشعراء لرحيلها كانت ترمز - فى نظرهم - للشمس ربة
الجاهلين»^(١).

فالتفسير الأسطوري مناهض لما تتمتع به اللغة من مجاز، وهو حرب على
كل دلالة يشير إليها التعبير بعيدا عن جو الأسطورة.

فقد قسام هذا التفسير لدى أصحابه على تصور مدفوع؛ وذلك لأن الشعر
العربى - منذ أقدم عصوره - لم يرتبط فى نشأته بطقوس يتقرب بها الشاعر إلى
الآلهة، بل نشأ - خلافا لفنون الشعر لدى الأمم - كما يقول الأستاذ العقاد: «فنا
كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى، وقد توافرت له مقومات الفن وشروطه من
نبض اللغة الشاعرة التي خضع لها لسان العربى ووجدانه...». ثم يمضى العقاد،
فيصرح بأنه «لا حاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته وضبط
مواقع المد والسكون فى كلماته؛ لأنه مرتب مضبوط فى كل كلمة...»^(٢).

ثم إن العرب فى المرحلة التى اتصلت بنا آثارها من تاريخهم الجاهلى كانوا
- كما يرى أحد الباحثين^(٣) - قد اجتازوا مرحلة الاعتقاد الأسطورى منذ دهر،
وانتهوا إلى واقعية تتنافى مع تجزئة مصدر القوى المسيرة للكون.

وفيما انتهى إلينا من أدبهم ما يشهد بأن فكرة الإله الواحد قد وجدت
طريقها إلى ضمير الحياة العربية آنذاك، كما تشهد طبيعة شعرهم وخصائصه بأن
الوجدان العربى فى تلك الفترة لم يكن واقعا تحت تأثير شىء من الرواسب
الأسطورية؛ إذ لو كان كذلك لأوحت إليهم بجملة من الملاحم، بل ربما غلب
الاتجاه الملحمى على شعرهم، كما حدث عند شعراء اليونان.

ولا يقال بأن شعرهم الملحمى ربما ضاع فيما ضاع من آثارهم؛ لأن التراث
الملحمى أكثر مقاومة لعوامل النسيان أو الضياع لاشتماله على عنصر قصصى
يستهوئ النفوس فى تلك المراحل الزمنية الباكرة.

(١) الشعر الجاهلى تفسير أسطورى ص ١٢٤ - ١٢٧ د. مصطفى عبد الشافى.

(٢) اللغة الشاعرة ص ٢٦ - ٣٤.

(٣) د. نجيب محمد البهيتى فى (الملفات سيرة وتاريخا) ص ٢٠٠.



وإذا كان العربى ميالا إلى وصف المرأة بالشمس فذلك لأنها مشاهد من مشاهد الطبيعة المألوفة له، حيث يرى فيها الإشراق والضيء بعد ليل مفزع يطمس البادية بظلامه الرتيب، وليس فى هذا الوصف أو التشبيه أية دلالة تومئ إلى المفهوم الأسطورى، بل نلمح فى تصوير دعاة الرمزية الأسطورية دلالة واضحة على عدم قناعتهم بصور البيان العربى فى الشعر، كالتشبيه والاستعارة والكناية. وتلك مسألة مقررة لديهم جميعا، فهم يرون أنها صور تقريرية حسية عاجزة عن الوفاء بالأبعاد النفسية للشاعر، بل يذهب دعاة الرمزية إلى أبعد من هذا، فيقبحون وسيلة التشبيه فى الشعر، ويرون فيه وثنية عقلية. (١) وبهذا الفهم ثاروا على لغة النص العربى، ومضوا يطمسون بريق التشبيه وملامحه فى الصور الشعرية، ويحملونه رموزا تنأى به عن غاية الشاعر ومراده، وبهذا الفهم أيضا وقفوا على الصور التشبيهية والاستعارية للمرأة ففسروها على النحو الذى أشرنا إليه، فإذا قال طرفة - مثلا - :

وجوه كأن الشمس ألفت رداءها عليه نقى اللون لم يتخذ

قالوا: (٢) إنه يرمز لتلك الأسطورة القديمة، وليست المسألة مسألة تشبيه - عندهم - بل هى أبعد من هذا، حيث يقرر بعضهم (٣) «... أن الرؤيا الشعرية تشاهد وجه المرأة كاسيا رداء الشمس بحقيقة فعلية وليست افتراضية... وكأن المرأة ترتدى رداء وقد حذف الشاعر المرأة فى رؤياه المتفوقة، ونما إلى الشمس ما كان ينتمى أصلا إليها».

فصاحب هذا القول يداجى ويحاجى ويلمح ولا يصرح ليأخذ بالأنفهام بعيدا عن لغة البيت بما فيه من تشبيه، زاعما أن وجه المرأة فى رؤيا الشاعر كان كاسيا وجه الشمس حقيقة لا افتراضا، وهو ما يسميه «الرؤيا المتفوقة» ويعنى بها الرؤيا الرمزية، وليست الرؤية الفنية (بالتاء) وهذه الرؤيا المتفوقة هى التى تعلن عن الشمس فى أصلها العقائدى.

(١) الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ص ١٣٣ إيليا الحاروى.

(٢) الشعر الحاملى تفسير أسطورى ص ١٢٦ د مصطفى عبد الشامى.

(٣) إيليا الحاروى فى (الرمزية والسريالية ص ١٣٤، ١٣٥).



وبهذا الفهم أيضا يقفون عند قول طفيل الغنوى :
عَرُوبٌ كأن الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم
فيرون الشمس في البيت رمزا «للات» التي كانت تُعبد بالطائف^(١).
كما يرون في قول الأعشى :

أريحي صلت يظل له القو م ركوعا قيامهم للهِلال
أنه يرمز إلى عبادة القمر «وليس الأمر مجرد صورة بلاغية تقوم على تشبيه
الممدوح في هيئته وعظمته بالقمر»^(٢).

وعلى هذا النحو تتم دراسة النص في جو رمزي أسطوري بعد عزله عن
لغته ومعطياته، والانحراف بمضمونه عن مراد الشاعر وغايته.

وقد يكون في هذا الضرب من التلقى ما يتساق مع النظريات الحديثة في
قراءة النص، ففي تلك النظريات لا يلقون بالا لما يريد صاحب النتاج الأدبي، ولا
يحسبون للغته حسابا، بل يتحول الاهتمام طبقا للمفاهيم الجديدة من الشاعر أو
الكاتب إلى مراد القارئ ورؤيته، وعندئذ تفقد لغة الأديب دلالتها في الكشف عن
مراده.

بيد أن هذا الضرب من التلقى لا يتساق مع طبيعة النص العربي لعدة
أسباب أهمها :

١ - أن للشعر الأسطوري طابعا خاصا وسمات ينفرد بها عن التجارب
الشعرية الأخرى، أهمها أن المعنى الأسطوري في الشعر لا يتحقق بكلمة أو عبارة
بل تتحول القصيدة كلها إلى جو أسطوري، تتحرك فيه القوى الغيبية أبطالا
للأحداث. وهذا غير موجود في الشعر العربي القديم. فإذا استوقفنا في قصيدة ما
إشارة إلى عقيدة أو خرافة قديمة فهي من قبيل الرمزية الإشارية أو المجازية،
وليست من الرمز الأسطوري.

(١) الشعر العربي ص ٣٤ د. مصطفى هدار.

(٢) المصدر السابق ص ٣٣.

٢ - أن استخدام الأسطورة في الشعر أمر لا يناسب كل الشعوب أو جميع الأمم فهو وإن كان مناسباً لجمهور الشعر اليوناني؛ فذلك لأنه يوافق عقيدتهم، ويستجيب لقناعتهم بالأجواء والأعمال الخرافية، ولعل هذا ما قرره الفيلسوف اليوناني «أرسطو» وهو ينكر على كاتب النص أن يخاطب بلغة الأسطورة جمهوراً لا يؤمن بها ولا يعتقد بها، ثم يفسر «أرسطو» شيوعها في الشعر الإغريقي بهذا السبب^(١).

٣ - أن جمهور النص العربي منذ أقدم عصوره يعتمد على لغة النص ودلالاتها الموحية؛ لأنه يجد في التمرس بفن الأساليب متعة فنية وجمالية قد لا يظفر بها من خلال منهج آخر من مناهج التلقى أو دراسة النص. ومن ثم كان الاعتماد على هذا المنهج بالذات كفيلاً بإظهار قدرة النص وذاتيته من ناحية، وإبراز الطاقات المتعددة والمستويات المختلفة في التعامل معه من ناحية أخرى. وقد حفظ لنا تاريخ الحركة النقدية جملة من شواهد التلقى وأحكامه كانت لغة النص ومعطياته فيه معينا فياضاً، تمتاح منه الدلاء على قدر مهارة المستقى وبعد المستقى. ونذكر - على سبيل التمثيل - أبيات كثيرٌ عزة التي كانت مجالاً لاستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقدية وجمالية متعددة بين ابن قتيبة والجرجاني والعقاد. وكان المعول عليه عند الثلاثة الرواد في دراسة هذا النص هي لغته في معطياتها المتنوعة ودلالاتها الفنية المتعددة بتعدد المفاهيم والأذواق. يقول كثير^(٢):

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا	ولا ينظر الغادى الذي هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطى الأباطح

رأى ابن قتيبة :

وقف ابن قتيبة عند ألفاظ النص معجبا بحسنها وحلاوتها في تنسيق المخارج

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٥٨.

(٢) والأيات تنسب كذلك للشريف الرضى، وتروى للمعلوط السعدى (الشعر والشعراء ص ٢٢ تحقيق د. مفيد قمحة طبعة دار الكتب العلمية - بيروت).



والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تذكر، أو فائدة في المعنى، فيقول في تعقيبه على الأبيات^(١): «هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخرج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأبطح، وهذا الصنف في الشعر كثير...».

وعندما يتعامل المتلقى ناقدًا أو قارئًا متذوقًا مع لغة النص ومعانيه من خلال مقياس محدد ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقف نفسى أو خارجى ففى هذه الحالة يصبح عطاء النص محدودًا بحدود المقياس المسيطر على منافذ التواصل والبت الفكرى بينه وبين المتلقى، وكثيرا ما يترتب على هذه المعيارية الحادة جفاف النبع المتدفق فى قراءة النص أو استقباله، حيث لا وجود للص بحلابة إلا بقدر ما يسمح هذا المعيار.

وابن قتيبة فى رؤيته لأبيات كُثِّرَ كان محكوما بالمعيارية التى التزم بها فى قضية «اللفظ والمعنى» فهو يسوى بينهما فى الشعر على أساس أن بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهى ترجع كذلك إلى المعانى؛ فخير أضرب الشعر عنده ما حسن لفظه وجاد معناه^(٢). والتسوية بينهما على هذا النحو كادت تنتهى بآبن قتيبة فى مجال التطبيق إلى الفصل التام أو الثنائية الحادة بين قيمة الألفاظ وقيمة المعانى؛ حتى بات مفهوم الصورة فى الشعر بعيدا عن رؤيته، وهو يتعامل مع أبيات كُثِّرَ. وليس مرد ذلك فى تصورى إلى أن مستوى الإدراك الجمالى عند ابن قتيبة لم ينهض به إلى بلوغ هذا المفهوم، لأننا نجد له فى أحكامه التقريرية رؤى متفوقة خرج بها عن المألوف التقليدى فى معاملة النص، وربما لم يسبق إليها فى تاريخ الحركة النقدية، وهذا ما يبدو واضحا فى موقفه من مفهوم الحداثة فى الشعر؛ إذ خرج بهذا المفهوم من دائرة الحرب المعلنة فى رصيدنا النقدى على كل شعر حديث أو شاعر محدث إلى إطار موضوعى يجعل التعامل مع النص بعيدا

(١) الشعر والشعراء ص ٢٢ تحقيق د. مفيد قمحة ونعيم ررور (بيروت).

(٢) المصدر السابق ص ٢١ - ٢٣.



عن التأثير بكون قائله متقدما فى الزمن أو متأخرا^(١) فالقدم والحدائة بوصفهما الزمنى لا دخل لهما فى الحكم عنده. وتلك مبادرة أولية تحسب لابن قتيبة فى مفهومه النظرى، وإن لم تظهر آثارها فى مجال التطبيق. ومن ناحية أخرى لم يكن مفهوم التصوير فى الشعر غريبا عن عصر ابن قتيبة؛ فقد ذاع وانتشر على لسان معاصره الجاحظ^(٢). لكن يغلب على الظن أن ابن قتيبة فى موقفه من أبيات كثير غيرها مما أورده فى هذا الباب كان مشغولا بالرد على من نصروا الألفاظ على المعانى فى بلاغة النص، وخاصة الجاحظ. وهو موقف نفسى خارجى كفىل بأن يصرف الناقد عن معطيات النص وهو يسعى إلى تحقيق قصدية معينة.

(١) الشعر والشعراء ص ١٩ .

(٢) الحيوان ٣ / ١٣١ وما بعدها.



رأى عبد القاهر الجرجاني :

أما عبد القاهر فقد تواصل مع معطيات النص بخبرته الجمالية والفنية، وأعانه الذوق البلاغي على السقوط إلى أسراره وإيجاءاته المتعددة. ولم يعول شيخ البلاغة في قراءة النص على جبرية المقياس الذي يلوى أعناق النصوص تبعاً لهوى الناقد أو خضوعاً لترعاته الفكرية، ولكنه عرف كيف يستنطق العبارة، ويستدر حلاليها؛ لتجود بأحسن ما فيها، وتفصح عن مكتون سرها، فتراه يقول : «إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر، أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) فغير عن قضاء المتأسك بأجمعها، والخروج من فروضها وستيا، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبه بقوله : (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر؛ ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث يتنا) فوصل بذكر مسح الأركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة الأطراف على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فتون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبا بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتراب، كما توجه ألفة الأصحاب، وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب، وتسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهنأت والتحايا من الخلان والإخوان، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتشيه... إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطية، وكان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً، ثم قال (بأعناق المطى) ولم يقل بالمطى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها...» (١).

إن منهج عبد القاهر في التعامل مع لغة النص ومعطياته منهج متنوع، قوامه التفسير والتحليل وحسن التعليل. وفيه جمع بين دراسة النفس، والبيئة من خلال

(١) أسرار البلاغة ص ١٦، ١٧ طبعة رشيد رضا - بيروت.



الإشارات الدالة على المواقف النفسية التي يصدر عنها الشاعر في أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة في نفسه فليس جل الهم عند صاحب النص أن يحدثنا عن الفراغ من أداء المناسك، أو إعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار، وما يتبع ذلك من تبادل أطراف الأحاديث، على نحو ما فهم ابن قتيبة؛ فالآيات بهذا الفهم لا تخرج عن كونها حكاية عن مألوف ممل، لم تتجاوز حدود الخبر إلى مجال الفن. وهذا فهم بعيد عن معطيات النسق التعبيري ودلالاته الموحية في الآيات.

فالنص كما يرى عبد القاهر يعلن عن دقات شعورية متتابعة، تجيش في نفس الشاعر، فرحا بالفراغ من أداء واجب مقدس، مسرورا بالعود الحميد إلى الأهل والخلان. فالمألوف في تلك الحال أن تقفز إلى ذهن العائد صورة اللقاء البهيج، فتستدعي في النفس مشاعر الفرحه، وعندئذ يطيب حديث الركبان، ويدو إيقاع الرحلة سلسا، وخطا المطى أنغاما تهدد الركب، فتلاشى وعاء السفر وكآبة المنظر.

هذا هو ما تكشف عنه دلالات التعبير في النص كما رآها عبد القاهر وكما أوحى إليه بمصادر الحسن في الآيات متمثلة في «استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل مع البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في النهم مع وقوع العبارة في الأذن...»^(١).

(١) أسرار البلاغة ص ١٦.



رأى العقاد فى الأبيات :

ويعقب العقاد على الأبيات بأنها حافلة بالصور التى تتوارد على الخيال، كما تتوارد المناظر للعين فى الصور المتحركة، فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة، ولو أنها نقلت إلى اللوحة لملاأت فراغا من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من القصائد التى يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعاني وقصص الوقائع؛ لأنها تنقل لك صور الحجاج غادين راحين يجمعون متاعهم، ويسترون رواحهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن أدوا فريضتهم التى فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل لك صور البطحاء، تعلق فيها أعناق الإبل وتسفل، وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة، وفوجا بعد فوج، ثم تنقل إليك فى المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجاذبون أطرافا من الحديث، ويتطارحون آلافا من الروايات والأنباء، ويذهبون فى ذلك كل مذهب، تلم به الأذهان، فى حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار، متباين التجارب والأطوار. ثم تنقل إليك صورة القائل وما فى نفسه من الشجن واللوعة، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحديث، واللياذ بغمار الناس، ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنبئك عنها «القلوب المنضجات القرائح» يعنى العقاد قول كُثير:

نقعنا قلوبًا بالأحاديث واشتفت

بذاك قلوب منضجات قرائح

وتدل عليها رائحة السامة التى تنسم عليك من قوله :

(ومسح بالأركان من هو ماسح)

كأنما تمسح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان، ومن يمسحها من الماسحين.



والى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى يضيفها الخيال، وتغليها البديهة، فإذا أنت من الأبيات.. فى واد يموج بالمشاهد، ويتتابع بدواعى الشعور، وفى ذلك تسىء غير اللفظ السهل الذى يحسبه قوم من النقاد أنه كل ما فى هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب^(١).

وتستوقفنا فى تحليل العقاد لأبيات كثير عزة عدة أمور أهمها :

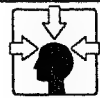
١ - أنه اعتمد فى تحليله على لغة النص، مستنطقا دلالات التعبير بما تحمل من إشارات وإيحاءات، تأخذ بيد المتلقى إلى حافة النبع المتدفق فى نفس الشاعر، كاشفة عن المواقف التى يصدر عنها، والدوافع التى استجاب لها فى تحريكه الشعرية. والعقاد بهذا المسلك ربما يلتقى مع عبد القاهر فى المنهج الذى تعامل به مع الأبيات، وفى مجمل النتائج التى انتهى إليها، فكلاهما عول على معطيات التعبير فى النفوذ إلى نفس الشاعر ومراده، وكلاهما يرفض أن يكون مرد الحسن فى الأبيات إلى اللفظ السهل خاليا من المضمون على نحو ما ذكر ابن قتيبة.

٢ - ربما حدث شىء من التمايز بين رؤية العقاد ورؤية عبد القاهر فى استيحاء دلالة التعبير : (ومسح بالأركان من هو ماسح).

' فقد رأى فيه عبد القاهر إشارة إلى طواف الوداع، الذى هو آخر الأمر. بينما رآه العقاد دليلا على رائحة السامة التى استبدت بكثير فى تلهفه لرحلة العودة، وأن تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسخها من الماسحين.

وأيا ما كان التمايز فى مستوى الإدراك الفنى بين ابن قتيبة والجرجاني والعقاد فجل الغاية هنا أن نشير إلى أن لغة النص ومعطياته الدلالية كانت المحور الأساسى فى عملية التلقى. ومسألة التعدد فى ناتج التلقى من قارئ إلى آخر من المسائل التى تحسب للنص العربى فى عطاءه المتنوع، وأنساقه التعبيرية التى تستجيب لكل غواص على قدر طاقته. وربما كان التنوع فى فهم أسرار النص خاضعا لطبيعة التمايز المنهجى أو المفارقات الفكرية بين العصور.

(١) انظر عباس العقاد ناقدا - عبد الحى دياب - ص ٤٨٢، ٤٨٣ نقلا عن العقاد فى مراجعته ص ٦٥ وما بعدها.



وأيا ما كان السبب فى تعدد الرؤى أمام النص الواحد، فتلك ظاهرة نحسبها صحية فى تاريخنا الأدبى، وليس فيها ما يدعو إلى الريبة لدى أبناء الجيل المجهزين بنظريات القراءة الغربية الحديثة؛ لأن معايير التلقى فى حركة النقد العربى مستوحاة من طبيعة النص، وطبيعة اللغة الشاعرة التى يهتف بلسانها، ويستروح أنفاسه الندية من أنفاسها. وتلك مفارقة ينبغى أن نفطن إليها ونحن نواجه المعايير النقدية التى بدأت تفرض نفسها على النص الغربى؛ لأن هذه المعايير لم تكن خالصة للأدب، بل هى أشبه بالمقاييس الهندسية والعلمية؛ وربما كان ارتباط بعضها بالأدب متأخرا عن علاقتها الوثيقة بالعلوم الرياضية والطبيعية، كما نرى فى نظرية التحليل البنىوى التى اقترحت عالم الأدب على يد المتخصصين فى علم اللغة العام من أمثال : (فرديناند دي سوسير)، و (ريمون جاكسون)^(١).

وقد يحسب للنظام البنىوى استخدامه لعلم الإشارات، والدلالات اللغوية فى النص، (السيمولوجيا)^(٢) - خلافا للرمزية التى لا تعدد بالإشارات المجازية فى النص - ولكن تبقى مشكلة البنىويين فى عدم القدرة على تنوع القراءة أو تعددها بالنسبة للنص الفردى^(٣) لأن المعيار الذى ألزموا به القارئ فى تعامله مع النص معيار علمى حاد، لا يسمح بتعدد الرؤية كما تعددت فى قراءات ابن قتيبة والجرجاني والعقاد لأبيات كثير.

وقد نسمع فى الساحة العربية اليوم من يستبعد مثل هذا التعدد فى قراءة النص، بل ينكره، بحجة «أنه يصدر عن فردية متحولة، وشخصية متلونة، وحالة فكرية متغيرة من غير أن يطرأ على متن النص، وعلى شكله ومعناه أى تغير أو تبدل»^(٤).

ويكفى أن نشير إلى أن وصف النص العربى بجمود معطياته، وثبات رموزه وإشاراته عند حد معين وصف بعيد عن واقع هذا النص، وفيه تجاوز لقدرات اللغة التى يهتف بلسانها.

(١) البنىوية فى الأدب ص ١٢، ٢٥ وما بعدها.

(٢) علم يبحث فى نظام الإشارات بشكل عام، ويختص فى اللغة بالإشارات التى تعبر عن الأمكار. (المرجع السابق ص ٢٨).

(٣) المرجع السابق ص ١٦٢.

(٤) ريمون طحان فى (مصطلح الادب الانتقادى المعاصر) ص ٢٢١.



ثانيا - خبرة المتلقى وذوقه الجمالي :

ربما خضعت فلسفة التلقى عند العرب، وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة، وهي «مطابقة الكلام لمقتضى الحال».

وبوحى من هذه القاعدة توطدت علاقة النص بخبرة المتلقى وذوقه الجمالي. وبوحى منها كذلك بنى أرسطو نظريته فى العلاقات المسرحية، حيث جعل النص المسرحى ملتزما بفكر الجمهور وثقافته مثيرا لدواعى الخوف والرحمة لدى المتلقى، وهذا لا يتم - فى تقديره - إلا بتراسل المشاعر بين النص الممثل وجمهوره. ومن ثم كان الجمهور مناط الحكم على النص، وكاتبه، وربما أبيع له أن يناقش الممثل على خشبة المسرح فى بعض المسرحيات اليونانية^(١).

والنقد العربى بكل مصادره المعرفية، ووسائله المتعددة فى التعامل مع ضروب الكلام كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقى، فلا يلقى إليه الخبر مؤكدا إن كان خالى الذهن، ولا خاليا من التأكيد إن كان منكرا لما يسمع. وعلى قدر موقفه الإنكارى تكون درجة التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة فى الأسلوب العربى، وربما اهتم الفكر البلاغى عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية فى النص الخطابى، فالخطيب «لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوق ويكون فى قواه فضل التصرف فى كل طبقة . . . ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»^(٢).

وربما اهتموا كذلك بالأحوال النفسية للمتلقى، وما يكون لها من وطأة فعالة فى إصدار الأحكام على النص. وهذا واضح فيما يحكيه الجاحظ عن «سهل بن هارون» إذ يقول : «إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا، فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين : إما رجلا يعطى كلامهما من التعظيم والتفضيل، والإكبار والتبجيل، على قدر حالهما فى نفسه، وموقعهما من قلبه، وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من

(١) انظر : فلسفة التلقى عند أرسطو فى موضعها من البحث.

(٢) البيان والتبيين ١ - ٩٢، ٩٣ تحقيق - هارون - الخالجي.



صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما، حتى يفرط في الإشفاق، ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقه للذي له في نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعاً في أمره. فإذا كان الحب يعمى عن المساوئ فالبغض أيضاً يعمى عن المحاسن. . .»^(١).

فالموقف النفسي للمتلقى لا يقل أهمية وتأثيراً في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعراً أو كاتباً أو خطيباً.

وفي تاريخنا النقدي شواهد كثيرة، استقبل فيها النص بعوالم نفسية، وحواجز مذهبية وحزبية كانت حائلاً ضبابياً بين المتلقى وموضوعية الحكم. وإلا فما بال عبد الملك بن مروان يثور ويغضب؛ وهو يسمع ابن الرقيات يمدحه بقوله^(٢):

يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

ولا أفهم أن يكون سبب الثورة في أن الشاعر مدحه بأمور حسية، أو على نحو ما تمدح به الأعاجم، كما قد يتبادر إلى الذهن، وكما صرح عبد الملك نفسه في تعقيبه على البيت^(٣)؛ لأن من يلبس تاجاً محلى بالذهب، مرصعاً بالجواهر وله بريق يخطف الأبصار، لا تثار حفيظته لقول يجسد مظاهر الأنهية، وعظمة الملك، فتلك أمور يدرك الشعراء أهميتها في تقدير أصحاب البلاط. وأغلب الظن أن عبد الملك لو سمع هذا المديح من شاعر آخر لاستقبله بحكم مختلف أو على أقل تقدير لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الثورة الحادة والغضب المتوعد. أما أن يستقبله من شاعر كان حرباً على بنى أمية، ولساناً يلهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيريين، وخاصة مصعب بن الزبير، ولم يدع سهماً في كنانته إلا رمى به بنى أمية، في هذه الحالة يكون الأمر مختلفاً تماماً لوجود الرواسب النفسية تجاه الشاعر.

وتلك آفة أصابت النص في رؤية المتلقى متأثراً بعوالمه النفسية أو حواجزه الحزبية والاجتماعية.

(١) البيان والتبيين ١ - ٩ تحقيق - هارون - الخالحي

(٢) الأغاني ج ٤ ص ١٥٧ طبعة بيروت.

(٣) المصدر السابق.



وربما كان من الصعب أن يتجرد المتلقى من عواقبه المتعددة، وهو يستقبل نصا من النصوص المسموعة أو المقروءة، وخاصة في عالمنا المعاصر وقد تعددت المذاهب الفكرية، والاتجاهات الحزبية على مستوى العالم كله، وليس في حدود المجتمع العربى وحده، ومن ثم لم تكن آفة النص - على النحو المشار إليه - خاصة بالمتلقى فى حركة النقد العربى، فحسب، بل كانت أكثر خطرا وانتشارا فى المذاهب والنظريات الغربية الحديثة، فالمتلقى البرجوازى لا يتردد لحظة فى التمرد على كل نص يناهض البرجوازية، والمتلقى الماركسى يتعالى بجبريته على كل نص يستلهم الفكر البرجوازى، وكلاهما حرب على كل فن لا يخضع لمفهوم الطبقة التى يتتبعان إليها. وربما كانت هذه الآفة أكثر ظهورا فى الأدب الألمانى بعد التقسيم حيث صار المتلقى فى ألمانيا الشرقية ناقدا أو قارئا يستخف بنصوص الأدب الديمقراطى فى ألمانيا الغربية، وكان العكس صحيحا بطبيعة الحال مما أدى إلى التفكير فى «نظرية الاستقبال» الألمانية الجديدة^(١).

وأحسب - كذلك - أن المشكلة الناتجة عن هذا الضرب من التلقى لم تغب عن بال الرواد فى حركتنا النقدية، وهم يضعون الضوابط والمعايير التى تحكم دراسة النص، فى موضوعية أقل تأثرا بهوى النفس وأخف استجابة لدواعى الإسقاطات النفسية والحزبية التى تفصل المتلقى عن أسرار النص ومعطياته. ولهذا تواتر النقد منذ عهد بعيد على أن تكون عملية التلقى ثلاثية المحاور، لا يستبد بها محور دون غيره، ولا تطغى فيها علاقة النص بالمتلقى على ذاتية الكاتب أو الشاعر كما يحدث الآن فى النظريات الغربية الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الألمانية.

فهى عمل فنى مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التى عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقى بخبرته الفنية وذوقه الجمالى. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمته النص فى لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقى والأديب وهى علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمى ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقى

(١) راجع . مفهوم النظرية (فى هذا البحث).



ناقدًا أو قارئًا أو مستمعًا. ويكفى أن نعرف أن كثيرا من الإشارات التي يحملها النص القديم لا تنهض بكشفها، ومعرفة أسرارها معاجم اللغة ولا خبرة المتلقى بقدر ما يجليها الوقوف على مصادرها في حياة الشاعر ومؤثرات البيئة. ومهما بلغت خبرة المتلقى في استجلاء الغوامض فلن يعود من النص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها أو كانت من قبيل الرمز المعتم. وقد تجود القرائح بأروع ما قيل في فن القصيد، ومع هذا يظل النتاج في زاوية الظل، لا يشكل قيمة فنية أو جمالية ما لم يتهيا له ناقد أو دارس. فجمالية التلقى هي خلاصة تلك العلاقات التي تتوالت، وتتكامل في لحظات التفاعل مع النص. ويبدو أن تكامل المنهج في دراسة النص على هذا النحو الثلاثي جعل أذواقنا تنفر من أى منهج يقوم لدى صاحبه على إلغاء محور من تلك المحاور في عملية التلقى. وهذا واضح في موقفنا من الرمزية التي تعتمد على محور واحد هو الأديب مهملة خبرة المتلقى ودلالات اللغة الموحية. ولعله يكون أكثر وضوحا في موقفنا من النقد الماركسي الذي يهتم بالنتاج، ولا يقيم للقارئ وزنا إلا تحت جبرية المذهب^(١).

وأما نظريات القراءة والتلقى الحديثة فموقفنا منها يفسره إهمالها لدور المؤلف أو الكاتب، واهتمامها بخبرة القارئ ودوره الأواحد في التعامل مع النص على أساس الحرية المطلقة، التي تنشئ معنى جديدا هو حاصل القراءة.

وموقفنا من هذه النظريات ينبغى أن يكون موقف التحفظ لا المصادرة، لوجود التمايز بين طبيعة النص العربي والنص الغربي، وبالتالي يكون الفرق واضحا بين نموذجين من القراء. فأصحاب هذه النظريات يتعاملون مع النص المقروء تعاملهم مع النص المسرحي المشاهد، الذي يختفى فيه المؤلف أو الكاتب على خشبة المسرح، حيث تتوطد العلاقة بين الجمهور والممثلين، وليس كذلك النص المقروء في أدبنا العربي أو في غيره من الآداب، إذ تظل علاقة صاحبه بالمتلقى قائمة دون وسيط. وحتى هذه العلاقة لم تكن عند روادنا علاقة مطلقة، يستوى فيها العامة والخاصة إلا في مجال التذوق العام، أما من يضطلع بمهمة الكشف واستجلاء غوامض النص فهو المتلقى صاحب الخبرة الفنية والتذوق

(١) انظر : النقد الماركسي في هذا البحث.



الجمالى، أو هم الصفوة من العلماء والنقاد، المتمرسين بفن الأساليب العربية، ولهم فطنة لماحة ونظر ثاقب فى استحسان الجيد، واستهجان الردى. وهؤلاء يعول عليهم - الجاحظ - فى قبول النص أو رفضه، بل يجعل استحسانهم لنص من النصوص أو استخفافهم به دليلا - لا يقبل المناقشة - على منزلة النص وصاحبه؛ ولهذا ينصح الأديب ألا يغتر بنتاج فكره وثمرة قريحته، وأن يترك الحكم على نتاجه لخبرة هؤلاء الصفوة وذوقهم، فيقول : «فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألقت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تتحلله وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء فى عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصنى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه، ويستحسنه فانتحلله. فإن كان ذلك فى ابتداء أمرك، وفى أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا، فلعله. . أن يحل عندهم محل المتروك. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ فى غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذى لا يكذب حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»^(١).

ويكاد يغلب على الظن أن مقالة الجاحظ تكون أكثر ملاءمة للنص الخطابى منها للنص الشعرى، وأن الجمع بينهما فى الخضوع المطلق لذوق العلماء - وإن كانوا من الصفوة - أمر يدعو إلى التحفظ؛ لأن طبيعة العلاقة بين النص الخطابى وجمهوره تختلف عن طبيعة العلاقة بين النص الشعرى ومتلقيه. فخبرة المتلقى وذوقه الجمالى فى الإحساس بعرائس النص، ومفاته من الأمور الهامة فى التفاعل مع النتاج الأدبى، وربما تمثل مرجعية فاصلة فى إصدار الأحكام، ولكن لا ينبغي أن نصل بها فى مواجهة النص الشعرى إلى مستوى الحاكمية الحادة فى تقرير مصير الشاعر وذلك لأسباب، ربما نبهنا إليها تراثنا النقدى فى نماذجه التطبيقية.

وقد يكون فى مقدمة تلك الأسباب مذهبية العصر أو التزام نقاده وعلمائه بمنهج فكرى معين، يحتكمون إليه فى كل نص، ويقفون به عند الحدود المرسومة للفن الشعرى، وقصارى همهم أن يتفحصوا أوراق المارة، فيؤذن بالدخول إلى هذا

(١) البيان والتبيين ١ - ٢٠٣



المجال لمن يستوفى مطالب العصر لا شرائط الفن . ويكفى أن نعترف أن الاتجاه الذى ساد الحركة النقدية حتى عصر عبد القاهر كان يعتمد - لدى علمائه ونقاده غالبا - على عامل الزمن فى الحكم على الشعراء . وبلغ من حدة هذا المعيار أنهم حكموا على مسيرة الشعر بالتوقف عند زمن محدد، وشاعر معين، فكان أبو عبيدة يقول :

«افتتح الشعر بامرئ القيس، وختم بابن هرمة»^(١).

فالحكم على افتتاح الشعر قد يكون مقبولا، وإن كان مثيرا للجدل، ولكن الحكم على نهايته بهذا الشكل القاطع أمر غير معقول، حتى بمعيار الاحتجاج والاستشهاد اللغوى. فابن هرمة من الشعراء المقلين، ولم يكن من الفحول المعروفين إذا قورن برواد عصره.

وسواء - عندنا - أن يكون الهدف من هذا الاتجاه هو استصفاء مواطن الاحتجاج اللغوى، أو التعويل على الجانب الأدبى، فإن الاعتماد على هذا المنهج فى الحكم على الشعر والشاعر أمر غير مقبول. وربما ترتبت عليه أحكام تعسفية، لا تستند لدى أصحابها إلى أصول الفن الشعرى، بقدر ما يشايعها تقليد عرفى، أو اهتمام معجمى، يعنى فيه بالشوارد، فقد كان حرصهم على سلامة اللغة من المولد والمحدث أكثر من حرصهم على معطيات النص، فكانوا يضيّقون ذرعا بمسألة التزامن اللغوى (المعاصرة)، ويعدونها خروجا على ضوابط الاستعمالات العربية فى عهد الفحولة؛ حتى ليقول أبو عمرو بن العلاء : «لقد كثر هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته»^(٢).

فلو أن الحركة النقدية استجابت لحكومة هؤلاء النقاد لطويت صفحات عامرة بالبيان الأسر والفن الأخاذ عند جرير والفرزدق، والمتنبى وغيرهم من الشعراء الذين ازدهرت بهم حركة الشعر العربى، وما زالت المواكب هتافة بما جادت به قرائحهم من فن القصيد.

(١) العمدة لابن رشيق ١ - ٩٠ - ٩١.

(٢) المصدر السابق ص ١ / ٩٠.



ونخلص من هذا إلى أن المتلقى للنص الخطابي قد يباح له التمرد على الخطيب إذا قصرت به الوسائل الخطابية عن بلوغ الغاية، أو وقفت دون خبرة الجمهور وذوقه، فمن أهم خصائص هذا النص أنه فن مخاطبة الجمهور، وهذا يعنى أن المتلقى حاضر فى ذهن الخطيب، حتى قبل ميلاد الخطبة وليس كذلك النص الشعرى، فليس من الضرورى - دائما - أن يتوجه به صاحبه إلى جمهور، كأن يكون تعبيرا عن تجربة ذاتية، يعايشها الشاعر فى واقعه أو فى خياله، أو يكون استجابة لزرعة هاربة من واقع مؤلم، وقد يصدر فيه صاحبه عن رغبة لهيفة فى التطلع إلى حياة أفضل، أو غاية ينشدها لأجيال مقبلة. وعندئذ تكون خبرة المتلقى وذوقه الجمالى وسائل استكشاف لعناصر الجمال فى النص، وليست مقاييس هندسية حادة، تتعامل مع النص بحسابات جبرية، فترفض هذا الشكل لوجود انحراف معين عن زواياه المحددة، أو تقبل غيره لتساوقه مع المقياس.

المسألة فى الفن الشعرى ليست على هذا النحو، ولا ينبغى أن تكونه، وإلا فكيف تعدد الرؤى، وتتنوع المفاهيم فى مواجهة النص الواحد؟ وكيف يرى أبناء الجيل اللاحق فى نص من النصوص ما لم يفتن إليه أبناء جيل سابق؟ ثم ما بال نقادنا اليوم يعاودون النظر فى قراءة الشعر العربى القديم، فنسمع بقراءة ثانية، وثالثة، ورابعة؟ أليس هذا دليلا على أن الفن الشعرى لا يخضع للمقاييس الحادة، ولا تناسبه الأحكام النقدية المستبدة؟

ولعل عبد القاهر الجرجانى قد حرر المسألة بمنهجية، تستمد أصولها من واقع النماذج العربية - خلافا للجاحظ فى مقولته المتأثرة بفن الخطابة والشعر المسرحى عند أرسطو - فقد تناول عبد القاهر فى حديث مستفيض إسهام المتلقى ودوره الفعال فى عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقى ذا معرفة وخبرة فى الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه. فالمتلقى عنده يشبه الغواص الماهر، يكد ويتعب بل يبذل قصاره فى الحول والحيلة، باحثا عن الأصداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجواهر، وفى هذا يقول:

«فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى، كالجوهر فى الصدف



لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له...»^(١).

فليست مهمة المتلقى مقصورة على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هى مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدى بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقى قادرا على إدراك العلاقات فى مجال الصورة. وهو ما يقره عبد القاهر فى موضع آخر، فيقول : «... فإن المعانى الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلمست تحتاج فى الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط فى العلو) إلى أن تعرف البيت الأول، فتصور حقيقة المراد منه، ووجه المجاز فى كونه دانيا شاسعا، وترقم ذلك فى قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثانى عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى صورتين بالأخرى، وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط فى العلو الإفراط ليشاكل قوله (شاسع)... فهذا هو الذى أردت بالحاجة إلى الفكر وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك فى طلبه، واجتهاد فى نبيله»^(٢).

(١) أسرار البلاغة ص ١١٩ / ١٢٠.

(٢) المصدر السابق ص ١٢٣.



ثالثاً - صاحب النص :

منذ أقدم عصور الفكر النقدي كانت دراسة النص - ولا تزال - تعتمد في أحوال كثيرة على المناهج التي تهتم بحياة الأديب، وأحوال البيئة والعوامل التاريخية والنفسية التي يمكن أن يكون لها تأثير مباشر أو غير مباشر فيما تجود به قرائح الأدباء من نتاج أدبي. وربما تحولت العلاقة بين النص وصاحبه - على هذا النحو - إلى نسب وثيق، حتى استقر في سمع أجيال متعاقبة أن الأديب هو ابن بيئته وعصره، وأن ما تجود به قريحته من فن القصيد - مثلاً - إنما هو مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التي تفرضها ظروف حياته؛ ولهذا مضى النقاد والعلماء يصرحون بهذا النسب، ويؤكدون اهتمامهم بهذا الجانب في الحكم على الشعراء تارة، وفي الحديث عن بواعث الشعر ودواعيه تارة أخرى.

فقد روى عن محمد بن سلام الجمحي أنه سأل يونس النحوي :

«من أشعر الناس؟ قال : لا أومىء إلى رجل بعينه، ولكن أقول: امرؤ القيس إذا غضب، والنابعة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب»^(١) وربما بدا اهتمام بعض النقاد بأحوال الشاعر النفسية واضحاً، في أنهم جعلوها من دواعي الشعر وقواعده، فيقول ابن قتيبة : «وللشعر دواع تحت البطيئ وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب. وقيل للحطيئة : أى الناس أشعر؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حية، فقال : هذا إذا طمع»^(٢).

ويمضى ابن قتيبة وراء قناعته الخاصة بهذا الربط، فيذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطاة بن سُهَيْب : هل تقول الآن شعراً؟ فقال : «كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»^(٣) بل يذهب ابن قتيبة إلى ربط النتاج الأدبي - على اختلاف فنونه - بأحوال الأديب، وما يعتره من عوارض، فيقول : «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها

(١) الاعاني ٨ / ٧٤.

(٢) الشعر والشعراء ص ٣٠ تحقيق د. مفيد قميحة - طبعة بيروت ١٩٨٥.

(٣) المصدر السابق ص ٣١.



رئضه . وكذلك الكلام المنشور فى الرسائل والمقامات والجوابات فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ، ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم . . . » (١).

ومهما يكن حظ هذا القول من القبول أو الدفع فليس من جملة الهدف هنا أن نناقش ابن قتيبة فى رؤية ربما يصدر فيها عن قناعة خاصة بمذهبه فى الشعر أو تأثيره باتجاه الأدب البلاطى المادح ، ولكن حسبنا من جملة الشواهد عنده أو عند غيره - على كثرتها - أنها تؤكد ذلك النسب الوثيق بين النص والأحوال التى يصدر عنها صاحبه ، وأن قريحة الأديب إنما تبلغ ذروتها فيما تجود به إذا تهيأت لها الظروف والأحوال النفسية المناسبة .

بيد أن هذا الفهم كان يمثل اتجاها تزامنت معه اتجاهات أخرى ، ربما يعيننا منها فى المقام الأول ذلك الاتجاه الذى كان يميل بأصحابه إلى التهوين من علاقة النص بصاحبه ، والتركيز على علاقته بأحوال المتلقى أو المخاطب . وهذا الضرب من التلقى كان خاصا بالنص البلاطى أو المكتسب بصفة عامة ، وفيه يكون صاحب النص محاصرا بجملة من الأحكام ، لا يصدر فيها الناقد - غالبا - عن مقتضيات الفن الشعرى ، أو أحوال الأديب بقدر ما يراعى آداب المسلك فى مخاطبة الأمير أو الخليفة (٢) . وكان الخروج عن تلك الآداب يوقع الشاعر أو الخطيب فى تورط مع النقاد ، الذين يسرعون إلى تصيد المآخذ على كل بيت يخالف هذا المنهج ، ومن ثم أنكروا على أبى الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئا (٣) :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فالعيب - كما يقول ابن رشيق - من باب التأدب للملوك وحسن السياسة وإلا فالمتنبى كان يخاطب نفسه لا كافورا . وهو منحى فى الابتداء عرفته القصيدة العربية ، وألفه الذوق العربى آنذاك .

(١) الشعر والشعراء ص ٣١ .

(٢) العملة لابن رشيق ٢ / ١٩٢ .

(٣) المصدر السابق ص ١ / ٢٢٢ .



فظاهر أن استقبال النص فى مثل هذه الأحوال لم يكن يعتمد على الأصول الفنية بل كان يعول فيه على محور واحد هو الناقد البلاطى بوصفه ممثلاً لأدب البلاط، وحتى هذا الناقد ربما تنازل - أحيانا - عن قناعته الفنية مراعاة لطبيعة المهمة التى ألزم نفسه بها. أما الوشائج الفنية والنفسية التى توثق صلة النص بصاحبه، وبالتالى تعين على فهم أسرارهِ ومراميه فربما كانت أمراً ثانوياً فى مثل هذا الضرب من التلقى، وإلا فما بال أبى يوسف الكندى الفيلسوف يتجاوز طبيعة البيان العربى، مصروفاً عن دلالة التشبيه ومهمته فى الأساليب العربيه، فينكر على أبى تمام قوله فى أحمد بن المعتصم (١) :

إقدام عمرو فى سماحة حاتم

فى حلم أحنف فى ذكاء إياس؟

وتعقبيه على البيت يدل على رغبة هؤلاء فى تصيد المآخذ؛ ليقعوا صاحب النص فى حرج من ناحية، وليعلنوا ولاءهم فى الحفاظ على هيبة الأمير ومراسم البلاط أن تتجاوزها قريحة الشاعر من ناحية أخرى.

وفى تاريخنا النقدى مواقف كثيرة حوكم فيها صاحب النص بأعراف وتقاليد ومراسم حادة، فصلت بينه وبين ما يرمى إليه، وعزلته عزلاً تاماً عن ذاتيه الفكرية والنفسية، وربما تجاهل المتلقى - ناقدًا أو جمهوراً - علاقة الشاعر بشعره، فكان يستقبل النص - أحيانا - غير معزو لقائل، أو منسوباً لغير صاحبه.

وتلك ظاهرة شكّلت فى تاريخنا الأدبى آفة مازالت تستعصى على أساليب العلاج حتى اليوم.

والذى نود الخلوص إليه هو أن مسيرة الفكر النقدى ظلت حتى القرن الخامس الهجرى تتأرجح بين الاتجاهين فى التعامل مع النص، فاتجاه يميل بأصحابه فى إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. وفى كلا الاتجاهين كانت عملية التلقى أو دراسة النص تخضع - غالباً - إما لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقى مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار عرفى لا يمت بسبب

(١) تاريخ الأدب العربى للزيات ٢٩١ - نهضة مصر.



لأصول الفن الأدبي، وحسبنا فى هذا أن نقرأ ما ورد عند ابن رشيق تحت عنوان «من رفعة الشعر ومن وضعه»^(١) لندرك أن بعض الأحكام التى وردت فى هذا الباب إنما خضعت لدى النقد لمعيار عرفى أو قناعات خاصة. ونقرأ كذلك فى كتب الموازنات جملة من الأحكام ربما صدر فيها الناقد (المتلقى) عن طبيعة العلاقة بينه وبين صاحب النص. ويكفى فى هذا أن نشير - على سبيل المثال - إلى ما ذكره الأمدى من أن ابن الأعرابى كان شديد التعصب على أبى تمام، فلما أنشد يوماً أبياتاً من شعره، وهو لا يعلم قائلها استحسناها وأمر بكتبتها، فلما عرف أنه قائلها أمر بتخريقها»^(٢).

ومناط المشكلة فى التعامل مع النص وصاحبه بهذا الفهم فى أن الذين قادوا حركة الفكر النقدي آنذاك كان أكثرهم من علماء اللغة وأقلمهم من الأدباء. ولعل الجاحظ كان أكثر أقرانه ومعاصريه إدراكاً لطبيعة المشكلة، وإحساساً لوقعها فى حركة النقد، فتراه يبينه إليها بقوله : «طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب...»^(٣).

والجاحظ بهذا يشير إلى طبيعة المرحلة التى مر بها الفكر النقدي إذ ذاك، وأن التعامل مع الفن الشعري يتطلب خبرة أدبية خاصة، وأن يكون المتلقى والأديب كلاهما من أهل الفكر والروية.

وتلك مسألة شغلت الجاحظ فى مواضع متعددة من كتاباته. فعنده لا تحصل لذة الظفر بالغاية إلا بعد إجمالة النظر ومداومة قرع الباب. ويحكى عنه عبد القاهر مستشهداً بقوله فى فضيلة الفكر والنظر : «وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلطم الدم وأكل اللحم من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح باب العلم

(١) العمدة ١ / ٤٠ وما بعدها .

(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى ص ٢١ تحقيق محبى الدين عبد الحميد .

(٣) العمدة ٢ / ١٠٥ .



بعد إدمان قرعه، فإذا أعدت الحلقات لجرى الجياد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة فى الإبعاد والسداد فرهان العقول التى تستيق، ونضالها الذى تمتحن قواها فى تعاطيه هو الفكر الروية والقياس والاستنباط»^(١).

واستدعاء عبد القاهر لهذه العبارة فى معرض حديثه عن «الكلام البليغ المتوقف على دقة الفكر» إنما يعنى ضمنا أن الجاحظ برؤيته يعد ظاهرة فريدة بين رجال عصره، أو قفزة نوعية، لم يشهدها تاريخ الفكر النقدي حتى عصر عبدالقاهر. وتشير العبارة - فى الوقت ذاته - إلى نقطة هامة، يلتقيان عندها، وهى أن طبيعة الفن الأدبى تستدعى فى الأديب أن يكون بعيد المرمى، دقيق الفكر، معينا للغاية. وتستدعى فى المتلقى أن يكون من ذوى الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة معتمدا على الروية والاستنباط فى فتح باب العلم بعد إدمان قرعه - عند الجاحظ - أو قادرا على أن يشق الأصداف لاستخراج الجواهر - عند عبد القاهر^(٢) - فالمتعة الفنية والجمالية فى عملية التلقى إنما تتحقق عند الناقلين بذلك الجهد المشترك بين صاحب النص والمتلقى. فصاحب النص هو من يودعه دقيق فكره وخلاصة سره كما تودع حبات اللؤلؤ قلب الأصداف، أو يودع العقد النظيم خزائن الأسرار، أما المتلقى ناقدًا أو دارسًا فهو الباحث عن مكنون الجمال فى النص متطلعا إلى أصدافه وخزائن سره. وتلك مهمة تقتضى الخبرة النادرة فى الوصول إلى الأغوار البعيدة والسراديب المخفية؛ فالتعامل مع الأصداف النصية بحثا عن الجواهر يتطلب جهدا وحذرا - وهو ما يوحى به كلام عبد القاهر - كما أن الوقوف أمام خزائن النص الحافلة بالأسرار يستدعى الروية وإعمال الحلية مع إدمان قرع الباب وهو ما يفهم من كلام الجاحظ.

وربما كان الاتفاق بين الناقلين واضحا فى الحديث عن علاقة الأديب والمتلقى بالنص ولكن يبدو التمايز بينهما أكثر وضوحا فى حديثهما عن ناتج هذه العلاقة ومدى تأثيرها فى جماليات التلقى. فالجاحظ يميل فى بعض ما كتب إلى أن يخلع على هذه العلاقة طابع النص المسرحى - عند أرسطو - فى علاقته بالكاتب والجمهور، حيث يكون إعراض الجمهور المتلقى أو إقباله على الموقف الممثل هو الفيصل فى الحكم على المستقبل الفنى لصاحب النص.

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٦

(٢) المصدر السابق ص ١١٩ .



وتلك مسألة قد تختلف فيها وجهات النظر باختلاف المذاهب وتعدد الرؤى، فحسبنا منها ما أوردناه فى موضعه من البحث.

أما عبد القاهر الجرجاني فتقد حرر المسألة بشكل فنى دقيق، يفوق تصورات العصور السابقة ومازال يزاحم بمناكب ضخمة معطيات الفكر النقدي الحديث فى الشرق والغرب حتى اليوم. وربما كانت رؤيته لجماليات التلقى منعطفاً لبعض النظريات الغربية الحديثة - كما عرفنا - ذلك لأنه عالج هذه القضية فى إطار اهتماماته بقضايا البيان العربى فنأى بها عن المعيار الفلسفى الحاد، وحررها من قيود المذهبية الضيقة.

وأول ما يلفت النظر فى رؤية الإمام لجماليات التلقى أنه ربط بين مهمة المتلقى والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفنى وصفاً مشتركاً فى التعامل مع النص نتاجاً واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق فى الحالتين. وهذا ما يبدو واضحاً فى قوله^(١):

«وإن توقفت فى حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر فى تحصيله فهل تشك فى أن الشاعر الذى أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص».

وشيخ البلاغة بهذا يضع حداً لبعض الاتجاهات النقدية المستبدة، التى كان يقف فيها المتلقى - ناقد أو سامعاً - موقف المتزمت من صاحب النص منكراً فضله وجهده فى إبداعه الفنى، وربما مال الهوى بالمتلقى - أحياناً - إلى أن يتخذ لنفسه مقياساً يعينه على تصيد المآخذ أو الحمل على شاعر بعينه. وهذا ما يرفضه عبد القاهر فى إجراءات التعامل مع النص، بل ينكر هذا الضرب من الفكر النقدي؛ لأنه بعيد عن الموضوعية التى تقتضيها طبيعة الفن الأدبى، فنراه يطلب إلى المتلقى أن يقاوم سخائم النفس وهو يصدر أحكامه على التجارب الفنية، فيقول: «وإذا عثرت بالهويينا على كثر من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٣.



أن تنسى جملة أنه الذى كد الطالب وحمل المتاعب . حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم عليك ومحبة للثناء تستخرج النفيس من يديك كان من أقوى حجج الضن الذى يخامر الإنسان أن تقول «إن لم يكدننى فقد كد غيرى» . كما يقول الوارث للمال المجموع عفووا إذا ليم على بخله به ، وفرط شحه عليه : إن لم يكن كسبى وكدى ، فهو كسب والذى وجدى ، ولئن لم ألق فيه عناء لقد عانى سلفى فيه الشدائد ، ولقوا فى جمعه الأمرين . . .» (١) .

وهذا يعنى أن الشاعر الذى يمنح المعانى الدقيقة من التسهيل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ، بحيث يلين الصعب الجامح فلا يكد الذهن ، ولا يكتشد مجرى الفكر إنما هو شاعر يستدعى فى التلقى طبيعة المدح لا القدح ، ويستحق بإبداعه الثناء لا الذم وهى مسألة يصحح بها عبدالقاهر مسار الفكر النقدى عند ابن قتيبة ومن هذا حذوه من أقرانه ومعاصريه . وقد لا نجد فينا اليوم من يختلف مع الإمام فى أن الحكم على أصحاب هذه التجارب الشعرية لا ينبغى أن يكون رهنا بمتلق لا تميل به طبيعته إلى الثناء وإن اقتضاه المقام ، ولا أن يكون الحكم منوطا بسامع لا ينهض به سوء الفهم إلى إدراك المعانى الدقيقة .

ويمضى عبد القاهر فى تقرير هذه الرؤية محتجا بموقف المتوكل من قصائد البحترى الجياد ، فيقول : «وهل ثقل على المتوكل قصائده (البحترى) الجياد حتى قلَّ نشاطه لها واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معانى النوع النازل الذى انحط له إليه؟» (٢) .

ويرفض شيخ البلاغة العربية أن تمتهن تجارب الشعراء بما فيها من إبداع فنى فى مواجهة سوء الفهم أو ضيق الأفق ، فيتساءل فى إنكار لهذا الضرب من التلقى ، فيقول : «أترأى تستجيز أن تقول إن قوله (أى البحترى) : «منى النفس فى أسماء لو تستطيعها» من جنس المعقد الذى لا يحمد ، وأن هذه الضعيفة الأسر ، الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل؟» (٣) .

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٤

(٢) (٣) أسرار البلاغة ص ١٢٥



يقصد موقف المتوكل من قصيدة البحترى المشار إليها، حيث استهجنها وضاق بها ذرعا عند سماعها، بينما زاد نشاطه واكترائه بغيرها من القصائد النازلة.

وفى معرض حديثه عن «التشبيه المتوقف على دقة الفكر» يستوقفنا الإمام عبد القاهر عند بعض النماذج التي تستدعى بديهة الخاطر وتوقد الذهن، وفيها يبدو المتلقى مشدودا بفكره إلى صاحب التجربة، متفاعلا مع إبداعه الفنى وطاقاته الذهنية بشكل تتحول فيه الثنائية بينهما إلى مشاركة فكرية متآلفة. فقد أورد عبدالقاهر الحكاية المعروفة بين عدى بن الرقاع وجريز محتجا بها لدقة الفكر وسرعة البديهة عند الشاعر، فيقول جريز : أنشدنى عُدى :

«عرف الديار توهما فاعتادها»

فلما بلغ إلى قوله : «تزجى أغن كأن إبرة روقه» رحمته وقلت : قد وقع. ما عساه يقول وهو أعرابى جلف جاف؟ فلما قال :

«قلم أصاب من الدواة مدادها»

استحالت الرحمة حسدا^(١).

ويعقب عبد القاهر على هذا الضرب من التلقى، فيربط بين موقف جريز وموقف عدى بن الرقاع، فيقول : «فهل كانت الرحمة فى الأولى والحسد فى الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له فى أول الفكر وبديهة الخاطر وفى القريب من محل الظن شبه. وحين أتم التشبيه وأداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبىء مكانه غير معروف؟^(٢).

وإذا كان جريز بحسه الشعرى، وتمرسه بفن الأسلوب العربى قد فطن إلى دقة التشبيه، وصعوبة الموقف فإن الرحمة والحسد كلاهما دليل على أنه التحم فكريا وشعوريا بصاحب التجربة، وتعايش معه تعايشا كاملا، لا تكاد تلمح فيه أثرا للثنائية بينهما. ونعنى بها الثنائية المتخاصمة التي كانت تظهر فى مواقف التلقى

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٢.

(٢) المصدر السابق ص ١٣٣.



بين صاحب النص والمتلقى ناقدا أو دارسا ولئن صحت الرواية التي تذهب إلى أن جريرا هو الذى أتم التشبيه قبل أن يسمعه من عدى، حتى قال له الفرزدق وكان حاضرا إنشاد القصيدة : «ويحك لكأن سمعك فى فؤاده مخبوء...»^(١).

فعلى صحة هذه الرواية يكون التفاعل بين صاحب النص والمتلقى أتم وأكمل، فكلاهما مشارك فى صنع المعنى بإبداعه الفنى، وتكون عبارة الفرزدق تجسيدا وتفسيرا لطبيعة العلاقة التي تربط بين الطرفين فى مواقف التلقى. وهو ما يسعى إليه عبد القاهر فى فكره النقدي وفى حديثه عن التجارب الشعرية نتاجا واستقبالا. حتى ليفهم من كلامه فى التمثيل أو التشبيه ليست وصفا خاصا بصاحب النص بل يراها ضرورة فى مهمة المتلقى؛ حتى يكون قادرا على الغوص وراء المعانى كما يغوص وراءها الشاعر، ومن ثم تكون مواقف التلقى مجال إبداع فنى تتلاحم فيه مقدرة صاحب النتاج وخبرة المتلقى، وقد يؤدى هذا التلاحم الفنى إلى إبداع جديد، يتسع له مجال النص. وفى شعرنا العربى تجارب فنية كثيرة تستدعى فى المتلقى أن يتمثل الموقف الذى عايشه صاحب التجربة للوصول إلى مراده.

وحسبنا - على كثرة الشواهد - أن نقف على أبيات استحسناها النقاد ورأى فيها عبد القاهر دليلا على دقة الفكر، وهى قول الخليل فى انقباض كف البخيل^(٢):

كفّاك لم تخلقاً للندى	، ولم يك بخلهما بدعه
فكف عن الخير مقبوضة	كما نقصت مائة سبعة
وكف ثلاثة آلافها	وتسع مئيتها لها منعه

وينبه الإمام إلى سبب استحسانه للأبيات، فيقول : «وذلك لأنه أراك شكلا واحدا فى اليدين، مع اختلاف العددين ومع اختلاف المرتبتين فى العدد أيضا؛ لأن أحدهما من مرتبة العشرات والآحاد والآخر من مرتبة المئين والألوف. فلما حصل

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٢ هامش (٣).

(٢) المصدر السابق ص ١٣٣ .



الاتفاق كأشد ما يكون فى شكل اليد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد فى المقدار والمرتبة كان التشبيه بديعا. قال المرزبانى: وهذا مما أبدع فيه الخليل؛ لأنه وصف انقباض اليدين بحالين من الحساب مختلفين فى العدد متساكِلين فى الصورة»^(١).

ومهما يكن موقف النقاد من الأبيات فجلى الغاية من إيرادها أن نشير إلى أن التعامل مع مثل هذه النماذج قراءة أو سماعا يستدعى حتمية التماثل بين موقف الشاعر فى لحظة ميلاد النص وموقف المتلقى فى لحظة الفهم والكشف. فإذا كان الخليل قد انتهى إلى صورة انقباض كفى البخيل بواسطة عملية حسابية استلزمت منه - حتما - أن يتمثلها حسيا على أصابع يديه فإن المتلقى يصعب عليه أن يستحضر الصورة ذهنيا ما لم يستخدم أصابع اليدين فى تجسيد العملية الحسابية للوصول إلى الشكل المراد. وكأن قارئ الأبيات مضطر إلى تقمص شخصية الشاعر لكشف الرموز وفهم الإشارات. وقد لا يخفى علينا أن متعة القارئ فى التعامل مع النص بهذا المستوى لا تقل فى قيمتها الفنية والجمالية عن متعة صاحب التجربة، ومن ثم كانت خلاصة الفكر النقدي لعبد القاهر هى الدعوة إلى أن يكون النموذج الشعرى من هذا الضرب الذى يحرك طاقات الإبداع الفكرى، ويستدعى القارئ - فى الوقت ذاته - إلى المشاركة الذهنية والتفاعل الجاد مع النص وصاحبه.

بيد أن هذا المستوى المنشود فى جماليات التلقى لم يتحقق تطبيقا بالشكل المطلوب لإبعاد أن ارتبط الفكر النقدي بالدراسات النفسية فى العصر الحديث، حيث أصبحت دراسة النص تعتمد - فى أحوال كثيرة - على المناهج التى تهتم بحياة الأديب، وبالعوامل التاريخية والنفسية المؤثرة فى فنه الأدبى. وبدأ هذا المنهج يستهوى الدارسين من ذوى القامات العالية، فكانت مبادرات العقاد فى دراسة ابن الرومى، وأبى نواس، وجميل بثينة، وشاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة. وكذلك كانت مبادرات طه حسين فى اعتماده على المخزون التاريخى والثقافى المتنوع لدى شخوصه وأدبائه، فى دراسة أدبهم ونتاج قرائحهم على نحو ماصنع فى دراسة «المتنبى» و «أبى علاء».

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٣، ١٣٤.



وقد تتابعت الدراسات التي عول أصحابها على هذا المنهج في دراسة النص لأنهم وجدوا فيه متعة فنية قد لا يظفر بها أصحاب الشروح التقليدية المألوفة لنا في تاريخنا الأدبي؛ ولأن الاعتماد على المنهج التاريخي والنفسى فى التفسير والتحليل يؤكد ذاتية المتلقى - ناقدا أو دارسا - من ناحية، ويجعله قريبا من بواعث المد الأدبي ودواعى التجربة الفنية لدى صاحبها من ناحية أخرى. فالغالب على الدارس - والحالة كذلك - أن يكون مأخوذا بإشارات النص، ورموزه إلى حيث مواقعها الكامنة فى حياة الأديب أو فى أغوار نفسه، والوقوف على حافة النبع المتدفق بهذه الصورة ضرب من المعاشة النفسية بين المتلقى وصاحب النص، أو هو تفاعل دقيق بين معطيات التناج وخبرة الاستقبال.

وقد ظل هذا المنهج يسود حركة النقد التطبيقى فى عالمنا العربى حتى راحتته فى الآونة الأخيرة تلك النظريات والمذاهب الحديثة التى تميل بأصحابها إلى إهمال دور الكاتب أو صاحب النص عموما، والتركيز على أهمية القارئ بوصفه مبدعا آخر للعمل الأدبي - كما عرفنا - .

وقد ترتب على هذا أن استبعدت فى دراسة النص المناهج التى تهتم بحياة الأديب أو العوامل التاريخية والنفسية المصاحبة لميلاد التجربة الفنية وبدأ هذا الاتجاه يزاحم بمناكب ضخمة، حتى لنسمع فى الساحة الأدبية دعوة ترفض التعامل مع النص وصاحبه على أساس البيئة والتاريخ أو على أساس العقيدة أو الاعتبار العروضية^(١).

ويعتمد أصحاب هذه الدعوة على حجة أن التعامل مع التجارب الشعرية بهذا الفكر «يحدث نوعا من الارتباك والفوضى فى تحديد مفهوم حقيقى للإبداع الشعرى، وأن هذه التقسيمات البيئية والتاريخية والعقدية والعروضية، التى ارتبطت بالشعر منذ أقدم عصوره تقف عاجزة عن خلق نظرية فى الشعر العربى^(٢)».

والدعوة بهذا المفهوم قد لا تعنى لدى أصحابها التمرد على مسلمات الشعر العربى بقدر ما هى حريصة على الوصول إلى رؤية جديدة، تكون قادرة على تحقيق معنى الإبداع فى تجاربنا الشعرية. ولكن يلفت النظر فى هذا الاتجاه عدة أمور أهمها :

(١) انظر : العدد ٨٧ - مجلة «الثقافة» - ص ٨٤ - ديسمبر ١٩٨٠ تحت عنوان «طبيعة الشعر».

(٢) المصدر السابق ص ١٣٣ .



أولا - أن هذا الاتجاه لم يظهر في الفكر النقدي لدى رواد الغرب أصالة وفي عالمنا العربي تبعا إلا بعد أن ارتبط الأدب بعلم النفس التحليلي على يد «فرويد» وبالفكر الوجودي على يد «سارتر».

وخلاصة ما انتهت إليه «الفرويدية» في نظرية الأدب هو أن الأديب لا يصدر في تجاربه عن حياته الواعية، بل يصدر عن «اللاوعي الباطني» أو «اللاشعور» فهو مسلوب الإرادة كالحالم والمريض^(١). ولو سألت الأديب عن معنى ما يقول؟ أو ماذا يريد أن يقول؟ لأجابه - على الفور - : أنا لا أفهم ما أقول، ولا أريد أن أقول شيئا^(٢).

ومقتضى هذا - بطبيعة الحال - أن لا يكون الأدب تعبيراً عن بيئة الأديب (زمانية أو مكانية)، ولا مرآة تعكس صورة العصر بجوانبه المؤثرة ثقافية واجتماعية أو غيرهما من جوانب التأثير المختلفة.

ثم كانت نظرية الأدب الوجودي عند «سارتر» امتداداً وتطوراً لنظرية «فرويد» حيث تبنت فكرة التوحد بين الذات والموضوع، على أساس أن الموضوع في النص لا يمثل وجوداً مستقلاً أو وجوداً ثانياً، فالذات هي المبدعة والخالقة لموضوعها؛ لأنها سابقة عليه في الوجود، ومن ثم فهي لا تقبل توجيهها يأتي إليها من الخارج سواء أكان هذا التوجيه من البيئة أو العصر أو التاريخ أو حتى من الخالق (سبحان الله عما يشركون)^(٣) وتأسيساً على ما قاله «سارتر» وما سبقه إليه «فرويد» في نظرية الأدب برزت فكرة التوحد بين الذات والموضوع في دراسة النص، لتشكّل في الفكر النقدي الحديث اتجاهها يميل بأصحابه إلى رفض التعامل مع النص على أساس المناهج التي تهتم بحياة الكاتب أو الأديب بحجة أن العوامل التاريخية والعقدية لاهلاقة لها بنتاج الأدب، ولاسلطان لها على ذاتية صاحب النص، وأن الاعتماد عليها في التلقّي يفقد التجربة حقيقة الإبداع الشعري.

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر د. محمد فتوح أحمد ص ١١٤.

(٢) انظر : محاضرات في الأدب ص ١١ د. عبد الحميد محمود السلوت.

(٣) انظر : المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢٠٥ - ٢١٧ للدكتور عبد الرحمن عميرة طبعة دار الحيل - بيروت.



ولعلنا نميل إلى تبرئة أصحاب هذا الاتجاه في أندية النقد العربى من سوء النية فى ربط التجارب الشعرية بنظريات تنزع بروادها إلى مذاهب فكرية مرفوضة فى قيمنا الخلقية، ونكاد نتصور أن حرصهم على النهوض بمستوى النموذج العربى فى الشعر نتاجا واستقبالا هو الدافع الأول لهذا الاتجاه عندهم.

ولكن يبقى سوء الفهم فى الحديث عن طبيعة الإبداع الشعرى بهذا الشكل الذى يتردد على الألسنة هو موضوع الحوار والحدل بيننا فى هذا المجال.

فالإبداع الشعرى بالمفهوم الذى يتطلعون إليه فى نتاج النص أو فى دراسته يصعب تحقيقه فى مثال واقعى؛ لأن الذات التى تبدع موضوعها أو تخلق فكرها على غير مثال سابق، ومن غير أن تقل توجيهها أو إحياء يأتى إليها من الخارج هى الذات القادرة على الإيجاد من العدم، وهى ليست كدواتنا بطبيعة الحال، إلا إذا تصورناها فى إطار المكر الوجودى شبيهة فى قدرتها بالذات الإلهية، أو غنية بهذه القدرة عن غيرها، وهذا تصور مرفوض منذ البداية. والشاعر والمتلقى كلاهما لا يستطيع أن ينشئ فكرا أو يبدع معنى من غير توجيه أو إحياء. فالناقد إنما يتعامل مع النص من خلال رؤية تكونت لديه بالممارسة، أو خبرة مكتسبة من تجارب الآخرين. والمنهج^(١) - كما يقول آيزر - : «لا يستط من السماء ولكن له جذور فى التاريخ» وحتى الشاعر الذى ينفصل بوعيه عن الحياة إنما ينفزع إلى التراكم التاريخى أو الثقافى فى نفسه، فيصدر عنه فى تجاربه، ولا يفعل ذلك -بطبيعة الحال- إلا بدافع من واقعه المؤلم وحاضره المرفوض فهو فى الحالتين مأمور ومدفوع وموجه. وكذلك العالم الذى يبدع فى مجال العلوم الطبيعية أو الرياضية إنما يستلهم إبداعه من مقدمات وظواهر كونية، تعينه على الملاحظة والتأمل، وتقوده إلى التجريب. فنحن لا نخلق فكرنا، ولا نبدع موضوعنا، بل نكتشفه فى ذاتنا عندما نتهى لنا أسبابه الخارجية.

والأدب الوجودى الذى يرى أن الصورة الأدبية تعبير عن الصورة الذهنية التى تكونت فى الذهن أولا عن طريق الحس والمشاهدة^(٢) هو نفسه الأدب الذى

(١) انظر ترجمة «آيزر» فى موضوعها من البحث.

(٢) عباس العقاد ناقد - عبد الحى دياب - ص ٤٣٣ - الدار القومية ١٩٦٥.



يقرر أن الذات تخلق موضوعها وتبدعه من غير توجيه يأتى إليها من الخارج، ثم ما بالنا نتعامل مع النماذج الأدبية فى الشرق والغرب على أنها رد فعل لواقعها الاجتماعى والسياسى والفكرى، فيقال : أدب برجوازى، وأدب ماركسى، وأدب علمانى إذا لم يكن صاحب النموذج متأثرا بتلك العوامل؟

ثانيا - يستوقفنا أيضا عند أصحاب هذا الاتجاه رفضهم الاعتماد على العقيدة فى التعامل مع النص الشعري وصاحبه . وتلك مسألة لا تؤخذ على إطلاقها، ولا تدفع جملة واحدة؛ لأن موقفنا من عقيدة صاحب النص الشعري بالذات ينبغى أن يخضع لمفهوم الشعر وبواعثه فى كل عصر . وتبعاً لهذا المفهوم يمكن أن يكون لنا معيار أو نظرية فى النقد، يرتبط فيها المنهج الأخلاقى بالمنهج الفنى فى غير ثنائية متخاصمة، فلا نبیح لأنفسنا أن نصادر شعرا أو نرده لمجرد التباين الخلقى والعقدى بيننا وبين أصحابه، ولا نستجيب للنماذج الشعرية التى تستهدف القضاء على حتمياتنا ومسلّماتنا وإن جمعنا بأصحابها عقيدة واحدة . فالمعيار بهذا الشكل الواعى يعصمنا من التخبط فى إصدار الأحكام المطلقة، وربما يكفينا مؤونة التجمع فى خندق معزول لنعلن الحرب على مواقع الأدب من غير خطة مدروسة .

فنحن نختلف - مثلاً - مع أصحاب العشر الجاهلى عقيدة وخلقا وفكراً، ومع هذا لانكاد نجد فى رصيدهم الشعري إجمالاً ما يحرك فى نفوسنا أسباب الاختلاف العقدى ودواعيه، والمتبع لهذا الرصيد الهائل الذى خلفوه لنا يدرك - لأمحالة - أن الوثنية عندهم لم تكن من بواعث شعرهم، ولا من الأصول التى عولوا عليها فى هذا الشعر، بل كان الباعث الأهم، وربما الأوحد فيما جادت به قرائحهم من فن القصيدى هى الرغبة فى تخليد المآثر والمكارم، وتسجيل الأيام والوقائع تحت وطأة العصبية والاعتزاز بالنسب . وكانت وثنية القوم مجرد مظهر شاحب من مظاهر هذه العصبية، بل كانت تابعا من جملة التوابع السلوكية الموجهة بالنسب تارة، وبالعصبية تارة أخرى . ولهذا لا يكاد القارئ يستشعر وقع العقيدة فى الأعم الأغلب مما انتهى إلينا من شعرهم .

ومن ثم لم يجد علماؤنا حرجاً يذكر فى جمع هذا الشعر وتدوينه حفظاً له من الضياع، بل وجدت فيه الأجيال المتعاقبة بغيتها التمرس بفن الأسلوب العربى،



ومرجعية رافدة، تصون لسانها من عواصف الدهر. وليس معنى هذا أننا نمنى مع عموم القول بعدم الاعتماد على المنهج الخلقى فى دراسة النص، لأن الفصل بين القيم الخلقية ومظاهر النشاط البشرى ومنها الأدب بطبيعة الحال من النزعات التى استهوت المجتمع الغربى بعد ثورته البرجوازية المتمردة على النظام الكنسى، فكان من أهم أهدافها عزل الدين عن الحياة - كما هو معروف - ولعل الأدب الغربى بنظرياته المتلاحقة فى أسواقنا الأدبية كان إفرازا طبيعيا لهذا التوجه الذى يسود الحركة النقدية اليوم. حتى أصبحت الدعوة إلى عزل العقيدة أو المنهج الأخلاقى عن التجارب الشعرية أمرا مألوفا فى متدياتنا الأدبية.

وكأنه مطلوب من أبناء الأدب العربى أن يُصَفُّوا حسابهم مع حتمياتهم الخلقية؛ لكى يصلوا بفكرهم ونماذجهم العربية إلى مستوى الأدب الإنسانى^(١) حتى وهم يتعاملون مع النماذج العلمانية أو الوجودية التى تنزع بأصحابها إلى فكر مرفوض. فكيف نفصل بين المنهج الفنى والخلقى فى دراسة نص، تبدو فيه ذاتية صاحبه مستغنية فى وجودها حتى عن الخالق^(٢)؟ وكيف نتعامل بهذا الفصل مع شعر يتحول فيه عالم الغيب إلى خرافات وأساطير؟

إن المسألة هنا لم تعد خالصة للأدب، بل صارت نظريات ونماذج أدبية ونقدية تبشر بمعتقدات أصحابها ومنازعهم الفكرية المناهضة، فليس من المنهجية الفنية أن أشتغل بدراسة النصوص مغفلا بواعث أصحابها. ولعله لم يعد خافيا علينا السر الذى تنطوى عليه النظريات النقدية الجديدة فى الدعوة إلى إهمال صاحب النص فى الدراسة، والتركيز فقط على أهمية النص فى علاقته بالقارئ.

(١) سبق شرح المراد بهذا المصطلح.

(٢) هذا هو أساس الأدب الوحوى.



أبداً طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب

أولاً - الفن الأدبي المسموع :

لو افترضنا بدايةً أن عشاق الفن الموسيقى فرضت عليهم التغيرات العالمية أن يستقبلوا هذا الفن مقروءاً بدلاً منه مسموعاً، فماذا تكون الحال؟ ولو تصورنا أن رساما قدم فنه إلى الجمهور معتمداً على الكلمة بدلاً من الخطوط والألوان، فكيف تكون علاقته بالمتلقى؟

أغلب الظن أن النتيجة الطبيعية لمثل هذه الطريقة هي أن يفقد الجمهور أسباب التواصل مع الفنان؛ لأن الفن لم يقدم إليه باللغة التي تناسبه، وهي اللغة التي تحرك في المتلقى دواعي الحس، الذي يستقبل به إيقاع الفن المسموع، أو جماليات الفن المرئي... صحيح أن الموسيقى والرسم لهما قواعد ونظريات مكتوبة وخاضعة للقراءة. وكل فن من الفنون له جانبه النظري المعتمد على الكلمة. ولكن المقروء - في هذه الحالة - لا يسمى فناً، ولا يكون صاحبه أو متلقيه فناناً.

والفن الأدبي - كذلك - له أسبابه وطرائقه في التواصل مع جمهوره. فهو منذ بداياته الأولى - ولدى جميع الأمم - لم يكن فناً مقروءاً، بل كان يعتمد على السماع في نثره وشعره، ففي النثر كانت الخطابة أبرز مظاهره عند العرب واليونان. وهي بطبيعتها فن يتوجه به الخطيب إلى جمهور المستمعين لا القراء.

وربما فقدت قيمتها الفنية إذا تحولت إلى فن مقروء؛ ولهذا كانت الجنس الأدبي الوحيد الذي لم يخضع - في جملة أحواله - لنظريات القراءة والتلقى كما خضعت لها بقية الأجناس في عالمنا المعاصر.

أما الشعر فقد نشأ عند اليونان مرتبطاً بتلك الطقوس التي كانت تقدم إلى الآلهة وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء^(١). أما عند العرب فقد كان الشعر مهوى أفئدة العامة والخاصة، يحتشدون له في أسواقهم ومندياتهم. وسواء أنشأ عندهم مرتبطاً بفن الغناء أم نشأ فناً كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى - كما يقول العقاد -^(٢) فهو في كلتا الحالتين كان إيقاعاً مسموعاً، حتى في عصور الكتابة والتدوين.

(١) الأساطير - د. أحمد كمال زكي - ص ٦٨ وما بعدها .

(٢) اللغة الشاعرة ص ٢٦ - ٣٤ .



ومن طبيعة الشعر فى كل اللغات أنه يعتمد فى علاقته بالمتلقى على الإيقاع والنبرة ، وحلاوة النغم، ودلالة المقاطع الصوتية. حتى قيل :^(١)

«إن الشعر إيقاع غريزى فى الإنسان، يحرك الأصوات إلى مفاهيم غامضة، تتحرك لها النفس، ويهتز لها الشعور. ويضطرب لها القلب. وعلى الإيقاع تنبنى أبيات النص. ففى الشعر الإنجليزى يعتمد الإيقاع على النبرات الصوتية، وفى الشعر الإغريقى واللاتينى يعتمد الإيقاع على الكم بقياس حركات المد والقصر، وفى الشعر الفرنسى يعتمد على عدد المقاطع الصوتية».

وفى الشعر العربى يعتمد الإيقاع على كل هذا.

وقد اهتم النقاد بتلك السمة الغالبة على شعرنا العربى بصفة خاصة، حتى كثر حديثهم عن الشعر الذى «لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى فى فم سامعه»^(٢) كما كثر حديثهم عن الدلالات الصوتية للألفاظ، وأن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر^(٣) ومعنى هذا أن أمثل الطرق فى تواصل الفن الشعرى مع جمهوره هى أن يكون مسموعا؛ لأن المستمع يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ، حيث تنهادى إليه أصوات الحروف فى ائتلاف أجراسها، وتناسق أبعادها بصورة قد لا تنبه دواعى الحس عند القارئ كثيرا لانشغاله بالضوابط والتحديدات التى تفرضها مهارات القراءة.

ومن ناحية أخرى تتميز المدركات السمعية بأنها أنسب الأشياء وأقربها إلى فطرة الإنسان؛ فمن طبيعة الطفل الوليد أنه يستجيب للأصوات المسموعة، ويتأثر بها قبل استجابته للمرئيات، فحاسة السمع لديه أسبق من حاسة البصر. ومن طبيعة المدركات السمعية أنها أسرع انتشارا وأرحب مجالا من بقية مدركات الحس فالإنسان يستطيع أن يستقبل بحاسة السمع من كل الجهات، فالإدراك أعم وأشمل، ولكنه لا يرى إلا ما هو أمامه. فالإدراك مقيد؛ ولهذا يعول أصحاب الدعوات

(١) مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٦٣ - ريمون طحان .

(٢) العملة لابن رشيق ١ / ٢٥٧ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد - بيروت .

(٣) البيان والتبيين ١ / ٧٩ .



غالباً على الكلمة المسموعة لأنها أسرع نفوذاً إلى الجمهور؛ ولهذا أيضاً كان الشعراء يعولون على الرواة لإذاعة أشعارهم في مجالس الشعر وأسواق الأدب. وربما اتصلت المسألة بسبب آخر، يجعل السمع أنسب قنوات التواصل والتلقى مع السمع؛ لأن السامع يستقبل ما يرضيه وما يغضبه، ولا اختيار له في ذلك. فإذا اجتمع الحسن والقبیح، والجيد والردىء تهيأت له أسباب التمييز والمفاصلة، وعوامل التذوق والإدراك وتلك أقرب إلى طبيعة السمع.

ولعل ابن خلدون يؤكد الصلة بين الصوت الحسن المسموع والفطرة، إذ يقول «ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال هو شكله الإنسانى. . . فى تخاطيطه وأصواته. . . التى هى أقرب إلى فطرته، فليلهج كل إنسان بالحسن من المرئى أو المسموع بمقتضى الفطرة، والحسن فى المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لامتسافة»^(١).

وارتباط الشعر العربى بفتى الإنشاد والغناء فى أزهى مراحلها هيا له الذبوع والتفوق على كل أجناس الأدب. وجعل إقبال الجمهور عليه يتزايد إلى غير حد. وهذا أمر طبيعى، فالمتعة الفنية التى يحققها الشعر المسموع للمتلقى لا سبيل إليها فى قراءة ديوان أو حفظه، وربما أحس السامع للإنشاد لطيفة لم يظن إليها قارئ أو حافظ، وربما تنبه حسه لنشاز فى القيم الإيقاعية والصوتية، كان غائبا عنه بتأثير الألفة للشعر المحفوظ. وليس أدل على صدق المقال من حكاية النابغة مع أهل الحجاز. فإنهم لما سمعوا داليتهم المشهورة فطنوا إلى ما وقع فيها من «إكفاء» وهو عيب فى حركة الروى، يظهر فى اختلاف الإيقاع بين الكسر والصم، حيث يقول:

أَمِنْ آلِ مِيةٍ رَائِحٍ أَوْ مُغْتَدِي	عَجْلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرِ مُزَوِّدٍ
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنْ رَحَلْتَنَا غَدًا	وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَرَابُ الْأَسْوَدُ
سَقَطَ النِّصِيفُ وَلَمْ تَرُدْ إِسْقَاطَهُ	فَتَسَاوَلْتَهُ وَاتَّقَتْنَا بِاللِّيدِ
بِمُخْضَبٍ رَخِصَ كَأَنْ بَنَانَهُ	عَنَّمْ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَعْقُدُ

فلما قدم المدينة على الأوس والخزرج، قالوا له : إنك تكفى الشعر. قال: وكيف ذلك؟ فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون. فقالوا له : تغن بشعرك، فتغننى به ومدد، ففهم، فقال : لست أعود^(٢).

(١) المقدمة ص ٤٢٥.

(٢) الموشع للمرزبانى ص ٤٦.



وفى رواية «دعوا قينة أن تغنى الأبيات فى حضرتها، ففطن إلى خطئه، فلم يعد إليه»^(١). وسواء تغنى السابغة بشعره أم غنته قينة فالهم أن مد الصوت فى الغناء بحركات الكسر والضم فى الروى هو الذى نبهه كما نبه أهل الحجاز إلى هذا العيب. وربما كان طبيعياً أن يرتبط النص الشعرى بالغناء فى مراحل باكرة من تاريخه لما بينهما من نسب وثيق، فهما يصدران عن العاطفة، ويعبران عنها، كما يلتقيان فى البواعث، ويتشابهان فى الطبيعة الفنية «ففى الغناء موسيقا النغمات والألحان، وفى الشعر موسيقا الألفاظ والأوزان»^(٢).

وهذا يؤكد القناعة بكونه فنا مسموعا. ولعل علاقته بالغناء قد توطدت بصورة أوضح فى العصور التالية، حيث قامت مدرسة الغناء العربى معتمدة على فن القصيد، حتى اكتمل نضجها على يد إسحق الموصلى وابنه ومن جاء بعدهما. فكانت الأصوات المختارة للغناء موضوعا لتصنيف كتاب «الأغاني» وهو موسوعة إخبارية شعرية مازالت تمثل مرجعية حافظة رافدة لشعرنا العربى، كما كان لذلك تأثير على طلاب الشعر وعشاقه فى عملية استقبال النص بذوق ميال إلى الأوزان الخفيفة، والمجزوءة، كالمقارب، والرمل، والهزج، حتى كثر التعديل فى الرجز؛ لأنه من الأوزان التى تخف على اللسان فكان ذا طابع شعبي مألوف^(٣). وباختصار كان التطور الذى حدث فى موسيقا الشعر هو ثمرة التفاعل المباشر بين النص ومستمعيه.

هذا، وليس من الضرورى أن يكون الفن الأدبى المسموع - على اختلاف أجناسه - ذا طابع واحد فى علاقته بالمتلقى - ناقد أو جمهوراً - فالمقرر أن النص الشعرى يختلف فى ذلك عن النص الخطابى، أما النص الشعرى فقد سبق الحديث عنه، وسنقتصر فى الصفحات التالية على الحديث عن النص الخطابى.

(١) الأغاني ج ٩ ص ١٥٧ طبعة بيروت.

(٢) الأصول الفنية للشعر الجاهلى - د. سعد شلبى - ص ٤٢٥.

(٣) المصدر السابق ص ١١٥.



النص الخطابي :

ربما يختلف النص الخطابي عن النص الشعري في وجوه متعددة لا تدخل في اهتمامنا، ولا يعنينا منها في هذا الموضوع إلا ما يتصل بطبيعة العلاقة بين النص وصاحبه من ناحية، وبينهما وبين المتلقى من ناحية أخرى. ولعل أبرز ما يميز النص الخطابي هو ضرورة ارتباطه بجمهور يتوجه إليه. وربما كانت صورة الجمهور المتلقى أسبق إلى ذهن الخطيب من موضوع النص؛ لأن هذه الصورة - على اختلاف أشكالها وتعدد واقعها - تعد من مصادر الإلهام والإيحاء بالموضوع.

ومهمة الخطيب في أن يبعث في النص حياة وحركة، وأن يمنحه أسباب القدرة على الإقناع والإمتاع، فيستهوى المستمعين، ويجعلهم أكثر تفاعلا مع الهدف المنشود. وليس كذلك النص الشعري فقد يتجاوز به صاحبه واقع الجمهور، وحدود الزمان والمكان في نزعات هاربة، وقد يصدر فيه عن ذاتية خاصة، أو خاطرة عابرة، وقد يأتي استجابة لرؤية مستقبلية لا علاقة لها بالحاضر، وربما تراجع بالنص إلى كهوف الماضي السحيق ليقف عند رؤية خلفية أسطورية تجاوزتها البشرية في مدها الحضاري. ففي كل هذه الأحوال وغيرها لا يرتبط النص الشعري - لدى صاحبه - بجمهور أو متلق معين يتوجه إليه، وقد لا يقصد إلى جمهور أصلا إلا فيما نعرفه عند شعراء المواسم والتكسب.

ومن ثم لم يحاول الفكر النقدي على اختلاف ألسنته وتعدد مراحله في الشرق والغرب أن يوظف النص الشعري في علاقته بجمهوره توظيفا حتميا، وإن وضعت المقاييس والمفاهيم المذهبية لتوجيه حركة المتلقى مع النص. فالفرق واضح بين نص توظف علاقته بالمتلقى توظيفا فكريا أو سياسيا أو اجتماعيا - كما هي الحال في النص الماركسي - وبين متلق تخضع علاقته بالنص لمفاهيم نقدية معينة.

أما النص الخطابي فهو نص موظف في علاقته بجمهوره؛ ولهذا تكثر فيه الضوابط والحتميات التي يفرضها هذا التوظيف.

ويمكن أن نجمل الضوابط التي تحكم طريقة التلقى للنص الخطابي في المعايير

التالية :



١ - المعيار النفسى :

ربما يكون هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة فى عملية التلقى . ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العرب وغيرهم ؛ لأن وظيفة النص الخطابى فى أن يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التى يطرحها الخطيب . وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعى المعرفة بأحوالها وأنواعها .

ولعل الفيلسوف اليونانى -أفلاطون- كان أسبق من غيره فى الإبانة عن هذا المعنى ، إذ يقول فى محاوراته : «فعلى المرء - لكى يكون قادرا على الخطابة - أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم . . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . . فعلى إذن ، كى أولد فى النفوس نوعا من الإقناع ، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم ، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزا أو مطيلا أو مبالغا ، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك»^(١).

فالظاهر أن أفلاطون يركز على جانب واحد من جوانب المعيار النفسى ، وهو ما يتعلق بمهمة المتكلم فى معرفة مقامات المستمعين وأحوالهم النفسية حتى يختار لكل حالة ما يناسبها من أنواع الخطابة . وهذا يؤدى بدوره إلى المطابقة بين كلامه وطبيعتهم ، وحسن اختيار الوقت المناسب للكلام من ناحية . ومن ناحية أخرى يكون له تأثير واضح فى أسلوب الخطبة من حيث الإيجاز والتطويل أو المبالغة والاعتدال .

أما تلميذه أرسطو فلم يقف بالمعيار النفسى عند أحوال المستمعين فحسب بل ربط بين الموضوع وصاحبه والجمهور ، فجعل لكل جمهور حالته الخاصة على حسب الموضوع ، وعلى حسب حالة المتكلم^(٢) ومن ثم كان للمعيار النفسى عنده جانبان : أولهما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته ، وثانيهما يخص عواطف السامعين وانفعالاتهم .

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٦ - د . هلال . -

(٢) المصدر السابق ص ٩٧ .



١ - أما الخطيب فقد يحور ثقة السامعين إذا توافرت له ثلاث صفات :
الفطنة، والفضيلة، والتلطف للسامعين.

ثم يوضح أرسطو ضرورة التكامل بين الصفات الثلاث في علاقة الخطيب بالمستمعين، فيذكر أن الخطيب إذا أعوزته الفطنة تعرضت أفكاره للخطأ. وقد يكون فطنا مستقيم الفكر، ولكن يدفعه الخبث إلى ستر أفكاره الصحيحة. وربما كان فطنا شريفا ولكن لا يحب السامعين، فلا ينصح باتباع خير الطرق التي هم على علم بها. والغباء رذيلة عقلية تعمى المرء عن الصواب، وتبعده عن أسباب السعادة. والفطنة أساس الصواب في المشورة. والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها، وخير الفضائل أعمها نفعا وأبعدها عن المنفعة الخاصة. أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصدقة نحوهم فهو من العواطف التي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره، وتربطه وإياهم برباط وثيق^(١).

٢ - أما السامعون في علاقتهم بالموضوع والمتكلم فقد تحدث عنهم - أرسطو - من ناحيتين : من ناحية ما يمكن أن يشار فيهم من عواطف كالغضب والخوف والرحمة، ومن ناحية حالاتهم الأخرى من تفاوت في الأعمار أو تفاوت في المنازل الاجتماعية وحظوظ الحياة.

ثم نبه إلى ثلاث مسائل، إذا استوفاهما المتكلم عرف طريقه إلى عواطف السامعين، وكيف يثيرها في نفوسهم! فمن هذه المسائل أن يعرف الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب أو الخوف أو الرحمة أو غيرها من العواطف، ومنها أن يعد الذين يشعر عادة بتلك العواطف نحوهم، وثالثهما أن نعد الأشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور.

هذه المبادئ الثلاثة مجتمعة يجب أن نحيط بها - في نظره - وإلا استحال علينا أن نثير الغضب أو غيره من المشاعر في نفوس السامعين^(٢). ويستوقفنا في فلسفة أرسطو حول الأسس النفسية التي تحكم علاقة الجمهور بالمتكلم في النص الخطابي عدة أمور أهمها :

(١) النقد الأدبي الحديث ص ١٠٠، ١٠١.

(٢) المصدر السابق ص ١٠١، ١٠٢.



١ - أنه ربط بإحكام بين حالة المتكلم فى علاقته بالموضوع وبين حالة الجمهور. وكان فى هذا الربط ميالا إلى المعنى الخلقى عند الخطيب؛ إذ جعل ثقة الجمهور فيما يقوله رهنا بصفات ثلاث، هى : الفطنة والفضيلة، والتلطف للسامعين.

والجمع بين الثلاث الصفات - على هذا النحو - يحول - قطعاً - بين المتكلم ومحاولات الخداع أو تزيف الحقائق للمستمعين. فقد يكون المتكلم أو الخطيب بليغاً فطناً، يملك الخبرة وفصل الخطاب فى دروب القول، ثم يستثمر ملكاته البنيانية فى الانتصار للباطل، ما لم يكن حريصاً على الفضائل، فإذا اجتمع إلى هذا الحرص تعاطفه مع المستمعين كان أكثر إخلاصاً لهم فى النصيح والتوجيه. ومعروف أن أرسطو فى ميله إلى هذا الجانب الخلقى للمتكلم إما كان يناهض ماشاع فى عصره من جدل سوفسطائى، ينزع بأصحابه إلى التميويه والتضليل، ومحاولة إقناع المخاطبين بالباطل. ولكن هذا الدافع العصرى المؤقت لا يمنع أن تكون الفضيلة من أهم الصفات التى توحى بالثقة فى الخطيب، وتستميل إليه الجمهور فى كل العصور. وتلك مسألة قد تغيب عنا أحياناً- لقدرتنا على حسن البيان، وزخرفة القول، ونتصور أننا بهذا وحده نملك أسباب التواصل مع المخاطبين، وأن إعجابهم بفصاحة ما يلقى إليهم هو دليل الثقة فى المتكلم، بصرف النظر عن تحرى الصدق فيما يقول، وخاصة إذا كان المتلقى خالى الذهن عن طبيعة الموضوع. وفى هذه الحالة قد يصل المتكلم فى علاقته بالمستمعين إلى مرحلة أولية، لا يجاوزها إلى غيرها، وهى مرحلة التأثير السمعى، أو الأثر المباشر. ولعلنا نفهم من أخبار ذوى القامات العالية، الذين رسموا لنا خط البيان العربى، أنهم كانوا يميزون بين «التأثير السمعى» و«الاستجابة» أو بين «الأثر المباشر» و«الأثر الناتج». فالأثر الأول لا يجاوز - عند المخاطبين - مرحلة الأذان. وربما أحدث نوعاً من الإعجاب الموقوت بلحظات الخطاب. وأما الاستجابة أو الأثر الناتج فهما دليل الوصول إلى الغاية المنشودة، حيث يستقر الحديث فى نفوس السامعين، وقلوبهم. وإنا لنجد فى كتب الأخبار والأدب طائفة كبيرة من الأحكام والشواهد التى تقرر هذا الجانب النفسى والخلقى فى علاقة المتكلم بسامعيه. ولعل الجاحظ كان أكثر أقرانه ومعاصريه عناية بهذا المعنى، فى معرض اهتمامه بقضية البيان. فقد روى



على ألسنة خطباء العرب وفصحائهم خلاصة ما يمكن أن يقال في هذا الباب، فمن ذلك ما رواه منسوباً إلى أحد التابعين^(١)، إذ يقول في عبارة مشهورة : «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاور الآذان»^(٢). وما زالت هذه العبارة في ذبوعها وانتشارها تجسد معنى الصدق النفسى لدى المتكلم، كما تجسد تلقائية الأثر الناتج لدى السامعين. ويمضى الجاحظ فى تأكيد قناعته بمسألة التراسل النفسى بين المتكلم والسامع، فيذكر أن الحسن - رحمه الله - سمع رجلاً يعظ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه، ولم يرق عندها، فقال له : «يا هذا، إن بقلبك لشراً أو بقلبي»^(٣).

لكن يبدو أن هذا النوع من التراسل الذى يعتمد على استحضار القلب لدى الطرفين يصعب تعميمه فى كل نص خطابى، فهو خاص بالخطابة الوعظية؛ لاعتمادها على قضايا لا محل لها إلا فى القلب. وهذا الضرب لم يعرف فى تاريخ فن الخطابة عند العرب أو غيرهم إلا فى إطار الدعوة الإسلامية؛ لأن العلاقة بين المتكلم وجمهوره فى هذا الإطار العقدى لم تكن محكومة بعوامل التأثير الخارجى، كالتمرس بفنون القول، أو قوة البيان، بل كانت محكومة لدى الطرفين بالولاء المطلق لقضايا الدعوة وباليقين الثابت بمصداقية الموضوع، وكلا الأمرين كفيل بإثارة المشاعر وتحريك العواطف، وخلق نوع من التراسل الوجدانى والفنى، يتجاوز كل تصورات الفن الخطابى، وضروب التراسل عند فلاسفة اليونان. لكن لما بدأ سلطان العقيدة يخف وزنه فى النفوس أصبحت العلاقة بين الخطيب والجمهور خاضعة فى جملة أحوالها لمؤثرات أخرى. منها ما يستعين به المتكلم فى الوصول إلى المستمعين، كتلك التى أشار إليها - أرسطو - فى مواصفات الخطيب، ومنها ما يتعلق بالموقف النفسى لدى الجمهور.

وهو ما نراه مستفيضاً فى رصيد الفكر العربى، ولدى المعروفين فى تاريخنا من أعلام الفن الخطابى. وربما يكفيننا مؤونة الحشد والإطالة فى الاستشهاد ما رواه الجاحظ على لسان خطيب العربية (سهل بن هارون)، إذ يقول : «إذا كان الخليفة

(١) انظر : ترجمته فى هامش (٥) ص ٨٣ ج ١ البيان والتبيين.

(٢) البيان والتبيين ١ / ٨٣، ٨٤.

(٣) المصدر السابق ص ٨٤.



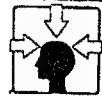
بليغا والسيد خطيبا فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين : إما رجلا يعطى كلامهما من التعظيم والتنضيل والإكبار والتبجيل ، على قدر حالهما فى نفسه، وموقعهما من قلبه . وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما حتى يفطر فى الإشفاق، ويسرف فى التهمة . فالأول يزيد فى حقه للذى له فى نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا فى أمره . فإذا كان الحب يعمى عن المساوئ فالبغض أيضا يعمى عن المحاسن (١)» .

فالغالب على جمهور الناس، وسوادهم الأكبر أنهم يتأثرون فى عملية التلقى بمواقفهم النفسية من الخطباء . وهذا أمر يشهد به واقع الناس وأحوالهم فى كل العصور . ومن الصعب أن ينفصل المتلقى عن متاعره تجاه المتكلم وهو يستقبل كلامه، وعندئذ يكون فى حكمه إما محمولا على موقفه لنفسه ومشاعره من المتكلم أو الخطيب، وإما مرتابا فى موقفه مسرفا فى التهمة النفسية من أن يكون مخدوعا برؤيته النفسية . وهو فى الحالتين يصعب عليه أن يتوخى القصد والاعتدال فى الحكم، كما يفهم من عبارة سهل بن هارون . فالحب والبغض كلاهما يعمى عن رؤية الشيء فى موضعه الصحيح . هذا بالنسبة للجمهور . لكن تبقى حالة ثالثة من حالات التلقى، يكون المتلقى فيها من صفوة العلماء والنقاد . وهؤلاء -غالبا- تخضع حياتهم لمنهجية علمية، حتى فى علاقاتهم الخاصة والعامة، فلا يستهويهم ما يستهوى السواد الأعظم، وإليهم يشير - سهل بن هارون - بقوله : «وليس يعرف حقائق مقادير المعانى، ومحصل حدود لطائف الأمور، إلا عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم، وإلا القوى المنَّة، الوثيق العقدة، والذى لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم، والسواد الأكبر» (٢) .

بيد أن هذه الحالة ربما لا تشكل ظاهرة عامة فى طرائق التلقى، حتى فى العصور القديمة، فالغالب على الجمهور وأكثر الخاصة - كما يقول سهل - هو

(١) البيان والتبيين ١ / ٩٠

(٢) المصدر السابق .



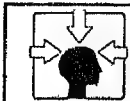
ر بمواسفهم النفسية من الخطيب. وتلك مسألة وقف عندها - أرسطو - فى معرض حديثه عن الحجج الفنية التى يعول عليها الخطيب فى إثارة انفعالات السامعين، فجعل من هذه الحجج ما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته، كما جعل منها ما يتعلق بأحوال السامعين فى تأثرهم بما يقال على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم، ومن صداقة أو بغض^(١).

فنحن إذاً أمام مسألة عامة، وربما كانت من المسلمات التى لا يعول عليها فى مجال المقارنة بين فكر الشعوب، ولكن تبقى الخصوصية واضحة بين أمة وأخرى فى اختلاف المنازع التى يصدر عنها فلاسفة الفكر ورجال الأدب.

فأرسطو كان يصدر - فيما قاله عن علاقة الخطيب بالسامعين - عن موقف مناهض للمغالطات السوفسطائية فى الحوار والحدل، وكان تركيزه على المعيار النفسى والخلقى فى تفسير العلاقة بين المتكلم والسامع استجابة طبيعية لهذا الموقف المناهض. أما خطباء العرب ورجال الفكر فيهم فهم يتحدثون عن هذه العلاقة، وعن المعايير النفسية والخلقية التى تحكمها من خلال إدراك شامل لطبيعة الإنسان فى مثل هذه الأحوال من ناحية، ومن خلال معاشة حقيقية للطبيعة العربية من ناحية أخرى. ومن ثم يغلب على حديثهم فى هذا الباب المزج بين التجارب الإنسانية العامة، والتجارب العربية الخاصة. وهو ما يبدو واضحاً فى مقال سهل ابن هارون، إذ يقرر أن الحب يعمى عن المساوى كما أن البغض يعمى عن المحاسن. وتلك من التجارب الإنسانية، لا تختص بها بيئة دون غيرها. أما صورة المتلقى الذى يسرف فى التهمة لنفسه، خوفاً من أن يكون مخدوعاً بمنزلة المتكلم عنده. فهى صورة تحتاج إلى مكونات نفسية خاصة ربما تهيأت أسبابها فى الحياة العربية أكثر من غيرها.

هذه الخصوصية التى يعرف بها رواد البيان العربى، مثل الجاحظ وسهل بن هارون وغيرهما قد تكون أمراً طبيعياً بالنسبة لتنوع ثقافتهم، وتعدد مصادر الفكر. فالمسلم به أن عصر هؤلاء كان ملتقى ثقافات متعددة، أفادوا منها، وطوعوها لثقافتهم العربية، فكانت ثمرة التلاقى فى هذا العطاء الفكرى الشامل. ولعل أبرز

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٠.



الجوانب التي جسدت الفكر العربى فى فن البيان الخطابى هو ما يتعلق بالمعايير النفسية التي تحكم العلاقة بين الخطيب وجمهوره، فقد انتهى إلينا من تجارب هؤلاء الرواد حديث مستفيض ومتنوع عن أحوال السامعين ومراتبهم النفسية وعن ضرورة الملائمة بين غاية الكلام ونشاط المتلقى. فشرف الموصوع، وصواب الفكرة كلاهما لا يغنى المتكلم أو الخطيب عن مراعاة أحوال المخاطبين ومدى نشاطهم لما يلقي إليهم؛ ولهذا لم يقبلوا من خطبائهم مازاد عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستئصال والملا ل وكانت لهم فى ذلك ضوابط، استقوها من كثرة تجاربهم، وتنوع معارفهم منها قولهم: «للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستئصال والملا ل، فذلك الفاضل هو العذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذى سمعت الحكماء يعيونه»^(١).

ففى التعبير إشارة إلى مفهوم الإسهاب عند حكماء اليونان، وفيه إلى ذلك خلاصة التجربة العربية فى فن التخاطب الذى اكتمل نضجه، واستوى على سوجه فى إطار الحركة الدائبة، التى نشط لها خطباء الدعوة الإسلامية، فكان هؤلاء الدعاة يقدرون الموازين النفسية للمخاطبين، ويحرصون على مراعاة طاقاتهم فى احتمال ما يلقي إليهم. وكان عبد الله بن مسعود يقول: «حدث الناس ما حدجوك بأبصارهم وأذنوا لك بأسماعهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك»^(٢).

وفى ذلك يقول أحد التابعين: «.. لاتقبل بحديثك على من لايقبل عليه بوجهه..»^(٣). وقال بعض الحكماء: «^(٤) من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك»^(٥).

فالعلاقة بين المتكلم والسامع بهذا الفهم قد تكون أمرا مشتركا بين الفكر اليونانى أو الأرسطى بالذات والفكر العربى. وليس إلى إنكار التأثير بفن الخطابة عند أرسطو من سبيل، أو داع يدعو إليه. فالعقول التى تعجز عن احتواء ما حولها

(١) البيان والتبيين ١ / ٩٩

(٢) المصدر السابق ١ / ١٠٤ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) ترد كلمة «حكيم» أو «حكماء» عند الحافظ مرادا بها غالبا فلاسفة اليونان أو أرسطو.

(٥) البيان والتبيين ١ / ١٠٥ .



من ثقافات عقول جامدة، لا تنتج فكرا حيا. ولعل الفرق واضح وضوح الشمس بين مفكر يستوعب خلاصة التجارب الإنسانية بعقلية تملك من الخبرة والتجارب مايعينها على هضم كل وافد، وبين من يتلقى ثقافات الشعوب مبهورا بها متمردا على ثقافته. فالأول يشبه النحلة التي تمتص الرحيق، لتخرجه للناس عسلا مصفى، والثاني لا يجاوز حد الببغاء، الذي يردد كل ما يسمع؛ لأن عقله في أذنيه. ولا يكاد يتصور عاقل أن رواد الفكر العربى الذين صنعهم البيان المعجز كانوا ببغاوات أو تابعين لغيرهم، وخاصة فى فن الخطابة.

٢ - الأمر الثانى الذى يستوقفنا فى العلاقات النفسية بين المتكلم والسامع -عند أرسطو- أنه يضمنى على العلاقة بين الطرفين طابع المرافعات القضائية بالشكل المألوف له فى دور المحاكم اليونانية حينذاك. فيبدو الخطيب - عنده - فى صورة المدافع أو المحامى الذى يسعى بكل طاقاته إلى غزو نفسية القاضى، لإثارة انفعالاته، وتحريك عواطفه؛ ولهذا يركز أرسطو فى حديثه عن أهمية الخطيب، ومدى مهارته على هذا الجانب، وربما أطلال فى ذكر التفاصيل الدقيقة والجزئيات المتعددة، التى يستعين بها المتكلم أو الخطيب على إنجاز مهمته حتى ليخيل إلينا ونحن نتابع هذه التفاصيل أن ذهنية المتلقى تكاد تكون ملغاة أمام وسائل الخطيب ومقدرته فى السيطرة على المشاعر. وهنا يُقننا أرسطو على صورة واحدة من صور التلقى للنص الخطابى، وهى صورة المستمع الذى تخضع قناعاته الفعلية والفكرية والخلقية لعواطفه المثارة. ففى فلسفة أرسطو يبدو الجانب الخلقى لدى الخطيب عنصرا هاما - كما عرفنا - بصرف النظر عن خلق المتلقى ومدى أهميته فى عملية الاستقبال، فهو لم يركز على هذا الجانب؛ لأن الصورة التى كان يصدر عنها، وينزع إليها فى حديثه عن الطرف الثانى من طرفى التلقى هى صورة القضاة فى المحاكم الإغريقية. أما صورة المتلقى الذى يجعل مشاعره وعواطفه خاضعة لقيمه الخلقية، أو المتلقى الذى يغالب مشاعره الخاصة تجاه المتكلم حتى لا تحدده فى إطار الحكم، أو المتلقى الذى يجعل ثقته فيما يقول الخطيب مبنية على معلومات سابقة، فتلك صور كادت تختفى فى فلسفة التلقى للنص الخطابى عند - أرسطو - بينما ظهرت واضحة عند رواد الفكر العربى. وهذا أمر طبيعى، فرضه التمايز بين واقع أمة صنعها البيان المعجز فكرا ولسانا، فكان غرامها الأول، وواقع أمة تعاملت مع فنون البيان بفكر فلسفى، يغلب عليه أن يكون فكرا مجردا.



وإنا لنسمع فى باب المقارنة بين فن الخطابة عند اليونان وفن الخطابة عند العرب أقوالا كثيرة، منها المعتدل المنصف، وفيها ما يجاوز القصد والاعتدال؛ إذ يجعل الخطابة العربية مدينة بكل معطياتها لما قاله أرسطو فى هذا الفن. وربما كثر التلميح بهذه التبعية المطلقة عند شراح أرسطو، ومن تتلمذ عليهم فى هذا المجال.

وقدما هتف الشعوبيون بأمجاد العجم، ووازنوا بين تراثهم وتراث البيئة العربية فى فن القول موازنة طمس وإبادة، فكان مما قالوا : «... ومن أحب أن يبلغ فى صناعة البلاغة ويعرف الغريب، ويتبحر فى اللغة فليقرأ كتاب (كاروند) ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعبير والمثلات والألفاظ الكريمة والمعانى الشريفة فلينظر إلى سير الملوك. فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها وخطبها وعللها وحكمها... فمن قرأ هذه الكتب عرف غور تلك العقول وغرائب تلك الحكم، وعرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة»^(١).

نقرأ هذا وغيره، فنتساءل : ماذا بقى لأمة البيان من فنها الأوحى وقد ملك الفرس واليونان كل فنون القول ومراتب البلاغة؟

وما رلنا نقرأ هذا المعنى عند عشاق الحضارة اليونانية من كتاب العصر الحديث. وتلك مسألة لم تغب عن بال المفكرين من أبناء الأمة، الذين نبهوا إليها وكشفوا عن بواعثها لدى القدماء والمحدثين. وربما كان الجاحظ فى طليعة من دحضوا هذه المفتريات. لكن تبقى مسألة تستدعى التنبيه والإشارة إليها، وهى ما يتعلق بالأصول والقواعد التى وضعها أرسطو لفن الخطابة. وقد عرفنا أنها فى جملتها كانت مستوحاة من طبيعة المرافعات القضائية. وهذا النوع من الخطابة ربما كان له تأثير فى الفترات التى التحمت فيها الثقافتان العربية واليونانية. ومنذ بداية عصر النهضة الأدبية الحديثة دخلت الخطابة العربية مرحلة جديدة، فى موضوعاتها وأساليبها وأنواعها، فكانت الخطب السياسية، والخطب القضائية، والخطب الدينية، وخطب المحافظ. وأصبحت القواعد والأصول اليونانية لا تفيد كثيرا، حتى فى الخطابة القضائية، لعدة أسباب أهمها^(٢) :

(١) البيان والتبيين ٣ ص ٥ - ٦ ط بيروت .

(٢) التوجيه الأدبى ص ٣٣ - تأليف لجنة من كبار الأدباء - ١٩٤١.



الأول - أن القضاة فى المحاكم اليونانية كانوا أكثر عددا مما عليه نظام المحاكم العربية. وكان المحامون يسلكون سبيل التأثير فى عواطف القضاة أكثر مما يسلكون سبيل البحوث القانونية. أما فى المحاكم العربية فعدد القضاة قليل، فالمحامى يحتاج إلى مخاطبة عقل القاضى أكثر مما يحتاج إلى إثارة عواطفه.

الثانى - أن القوانين فى عهد اليونان لم تكن من التعقيد والتركيب والتنوع كما هى عليه الآن، وهذا جعل المهارة فى الخطابة القضائية أفسر مما كانت عليه من قبل.

الثالث - أن القضاة عند اليونان كانوا مفسرين للقانون، ومشرعين أيضا؛ فكان المحامى لا يحصر نفسه فى الكلام فى التطبيق، بل يخرج من ذلك إلى طلب العدالة العامة وإلى التأثير فى القضاة من طريق العواطف من غير تقيد بالقانون الموضوع؛ وأما فى العصر الحديث فليس من اختصاص القاضى التشريع، بل التطبيق على القانون الموضوع، وهذا يحصر الخطيب أو المتكلم فى دائرة أضيق مما كان عليه الحال عند اليونان.

كل هذا جعل الخطابة القضائية العربية غير ما كانت عليه من قبل، فأصبح الخطيب أو المتكلم مطالبا بمخاطبة عقل القاضى أكثر من مخاطبة مشاعره، وبالسير على مقتضى المنطق أكثر من الاعتماد على التهويل البلاغى.



٢ - المعيار العقلى :

من طبيعة النثر الفنى عامة أنه يعتمد على لغة العقل والتفكير خلافا للفن الشعرى الذى يعتمد على لغة الموسيقى والخيال، ومن ثم يستطيع الشعر أن يعيش مع الأمية، أو يرقى فى مراحل البداوة، ولا يستطيع النثر الفنى أن يعيش تلك المراحل. فقد كان العرب إلى ظهور الإسلام أميين فى كثرتهم. وكان الشعر عندهم - أو عند غيرهم من الشعوب - أسبق ظهورا من النثر؛ لأن الخيال يسبق التفكير فى حياة الأفراد والجماعات، فالطفل يتخيل قبل أن يفكر، ونحن نجد عند الجماعات الساذجة التى لم تتحضر بعد كلاما له وزن وقافية دون أن نجد عندها نثرا فنيا صحيحا، خليقا بالجمع والتقييد... ومن هنا بدأت الآداب القديمة كلها بالشعر، ولم يظهر فيها النثر الفنى إلا بعد أن أخذت الجماعات بحظ قليل أو كثير من الحضارة والرقى العقلى^(١). ولهذا السبب نفسه نهض فن الخطابة فى إطار الدعوة الإسلامية، وربما بلغ الذروة فى فترات الصراع الحزبى، أو الصراع الفكرى والسياسى؛ لأن المتكلم أو الخطيب - إذ ذاك - كان يحرص على إقناع المخاطبين بالرأى الذى يدعو إليه، كما كان يحرص على استمالتهم، بإثارة العواطف، وتهيئة النفوس للأخذ برأيه، والعمل بمقتضى دعوته. فلا بد للخطيب من العنصرين معا :

الإقناع والاستمالة. ومن ثم يكون المعيار العقلى قسيم المعيار النفسى فى توجيه العلاقة بين الخطيب وجمهوره. وهذا يفسر لنا سبب الحرص على عنصر الإفهام فى طريقة التعامل مع النص الخطابى. وهو من العناصر الهامة التى تدل على بلاغة الخطيب أو المتكلم عند كل الشعوب. ففى ما يرويه الجاحظ قولهم فى اجتماع آلة البلاغة : «... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»^(٢) فمهمة الخطيب هى إفهام المخاطبين. وهذه تتطلب أن يراعى منازلهم ومراتبهم فى الفهم، وأن يخاطبهم على قدر عقولهم. وكان علماء البيان العربى يرون البلاغة فى تخير اللفظ لحسن الإفهام^(٣). ولا يكون

(١) المحل فى تاريخ الأدب العربى ص ١٢ تأليف لجنة من كبار الأدباء والنقاد ١٩٣٢.

(٢) البيان والتبيين ١ / ٩٣ تحقيق عبد السلام هارون.

(٣) المصدر السابق ص ١ / ١١٤.



الكلام بليغا حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى السمع أسبق من معناه إلى القلب^(١).

بل كانوا يرون فصل الخطاب في أن يكون الخطيب قادرا على تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزوين المعاني في قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان^(٢). فمسألة الفهم والإفهام في الخطابة كانت من القضايا التي شغلت رواد الفكر العربي لحرصهم على التواصل الذهني بين الخطيب وجمهوره. فإذا انقطع التواصل بينهما؛ لعجز المتكلم أو لسوء فهم السامع فقد فقد الكلام غايته وحظه من البلاغة. وفي ذلك يقولون: «يكفى من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»^(٣).

وأغلب الظن أن النبويين اعتمدوا كثيرا على المعيار العقلي في بناء نظريتهم وخاصة فيما يتعلق بطريقة التلقى بين المتكلم والسامع؛ حتى لنجد في مخطط التواصل الذي ابتكره «جاكسون»^(٤) تركيزا كبيرا على مهمة «الإفهام» التي يضطلع بها المتكلم أو «الباث» كما يسمونه، ومهمة «الفهم» التي يقوم بها المتلقى.^(٥) لكن يبدو أن طريقة التواصل بهذا المعيار لم تستوف دقائقها وتفصيلاتها لدى شعب من الشعوب، على النحو الذي تهيأ لها في الفكر العربي لدى رواده وعلمائه. فلم يتركوا معنى، يتصل بمهمة المتكلم في إفهام السامع إلا نبهوا إليه، ولم يغفلوا عن شيء يتصل بمهمة المتلقى في فهم ما يلقي إليه إلا وقد وقفوا عنده، وأشاروا إليه. فتحدثوا عن الإفهام الذي يغني عن الإعادة كما تحدثوا عن البيان الذي يغني المتكلم عن الحركة والإشارة، وأشادوا بالخطيب الذي يضع الهناء مواضع النُقب، والبليغ الذي طبق المفصل وأغنى عن المفسر^(٦). وإنا لنجد في هذه التفاصيل

(١) البيان والتبيين ١ / ١١٥.

(٢) المصدر السابق ١ / ١١٤.

(٣) المصدر السابق ص ٨٧ / ١.

(٤) من أشهر الرواد الذين أسسوا المفهوم النبوي، وطبقوه في مجال الأدب.

(٥) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٧٧، ٢٧٨ - رمون طحان

(٦) البيان والتبيين ١ / ١٠٦، ١٠٧.



الدقيقة قسّمت الحياة العربية وروحها ممزوجة - أحيانا - بما تأثروا به من فكر يونان، وخاصة فيما يتعلق بمهارة الخطيب في إقناع السامعين. وهذا ما يبدو واضحا في حديث العتّابى^(١). وقد سُئل مرة . ما البلاغة؟ قال : كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حُبْسة ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذى يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، فإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل فى صورة الحق^(٢).

فالسمة الأخيرة هى من سمات السوفسطائية التى نبه إليها أرسطو، وربما حذر من الاعتماد عليها فى عملية الإقناع^(٣). ولأن تصوير الباطل فى صورة الحق وإن دل - فعلا - على مهارة الخطيب فهو من السمات البعيدة عن وسائل الخطابة العربية فى ظل المفهوم الإسلامى.

فالخطيب - فى هذا الإطار - تبدو مهارته فى الإقناع بالحق، وإظهار ما غمض منه، معتمدا على وسائله فى الإفهام، ومقدرته الفنية فى الوصول إلى عقل السامع وقلبه؛ ولهذا يعول بعض الخطباء على ترداد القول وتكريره، حتى يطمئن إلى فهم المخاطبين. وربما كره بعضهم هذا المسلك فى الخطاب خشية الملل. فقد جعل أحدهم يوما يتكلم، وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها، قال لها : كيف سمعت كلامى؟ قالت : ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده. قال : أردده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملّ من فهمه^(٤).

(١) من حطاء العصر العباسى، وكان من الشعراء المعروفين فى بلاط الرشيد (انظر ترجمته فى الأغاني ح ١٣ ص ١١٣).

(٢) البيان والتبيين ١ / ١١٣.

(٣) النقد الأدبى الحديث ص ٩٤، ٩٥.

(٤) البيان والتبيين ١ / ١٠٤.



٣ - المعيار الاجتماعي :

وقد يكون لهذا المعيار تأثير واضح في علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين :
من ناحية المسلك الفني الذي يعول عليه في الخطاب، ومن ناحية المتلقى ومدى
تأثره بمنزلة الخطيب وهيئته .

وقد اهتم علماء العرب وخطبائهم بهذا المعيار في أحكامهم وما وضعوه من
شواهد استمدوها من طبيعة البيئة الاجتماعية وواقع الحياة العربية . ومن ذلك ما
رواه الجاحظ عن سهل بن هارون إذ يقول : «لو أن رجلين خطبا أو تحدثا، أو
احتجا أو وصفا وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا، ولباسا نبيلًا، وإذا حسب
شريف، وكان الآخر قليلا قميثًا، وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم
كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب لتصنع
عنهما الجمع وعامتهم تقضى للقليل الدميم على النليل الجسيم، وللباد الهيئة على
ذي الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التعجب منه سببا
للعجب به، ولصار الإكثار من شأنه علة للإكثار في مدحه؛ لأن النفوس كانت له
أحقر، ومن بيانه أياس، ومن حسده أبعد .

فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبوا به، وظهر منه خلاف ما قدره،
تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه
أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان
أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب . .»^(١).

وبصرف النظر عن التفسير النفسى لموقف الجمهور فإن اختلاف المراتب
الاجتماعية، وتفاوت الخطباء والمتحدثين في الهيئة واللباس له تأثير في طريقة
التلقى، وفي طبيعة العلاقة التي تنشأ بين المتكلم وجمهوره . وليس من الضروري
أن يكون موقف الجمهور - دائما - على النحو الذى حكاه خطيب العربية - سهل -
فالمسألة خاضعة لمفهوم العصر وقيمه الحضارية من ناحية، وخلق الجمهور ومستواه
الفكرى من ناحية أخرى، ففي عصور التخلف الحضارى والخلقى يكون للتفاوت
الاجتماعى بصمات واضحة في مسلك الجمهور بصفة عامة، حيث تكون المنطقية .

(١) البياد والتبيين ١ / ٨٩ .



فى الحكم على الأشياء من صفات الخاصة، أما سائر الناس وسوادهم فهم يستقبلون كلام المتحدث أو الخطيب إما بمكانته الاجتماعية، وهيئته ولباسه. وإما مأخوذين بمواقفهم النفسية تجاه المراتب والمنازل الاجتماعية المتفاوتة، فهم - غالبا - بين حالى القبول المطلق أو الدفع جملة واحدة.

أما فى مراحل الوعى الحضارى والرقى العقلى فإن المعيار الاجتماعى يخف وزنه - غالبا - فى نفوس السامعين، فلا يقبلون الكلام على إطلاقه، ولا يدفعونه جملة واحدة، تبعا لمنازل الخطباء ومكانتهم. وليس أدل على هذا من إباحة الحوار - على اختلاف درجاته - مع أصحاب المنابر، ولو كانوا من ذوى القامات العالية، والمنازل المرموقة. وكثيرا ما كان يستوقف الخليفة فى العصر الراشدى، وهو فى خطبته؛ ليواجه بحوار قد يشتد إلى درجة المعارضة أو الخلاف فى رأى. وليس فينا من لم يقرأ أو يسمع حكاية المرأة التى قاطعت - أمير المؤمنين - عمر رضى الله عنه، وهو يخطب فى شأن المهور، حتى نزل عن رأيه إلى ما قالت.

هذا بالنسبة للجمهور أو المتلقى بصفة عامة. أما الخطيب أو المتكلم فضرورى أن يلتزم بالمعيار الاجتماعى فى مراعاة أحوال المخاطبين ومنازلهم، «فلا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوق، ويكون فى قواه فضل التصرف فى كل طبقة»^(١)؛ لأن مهمة الخطيب هى الإقناع - كما عرفنا - وليس الناس سواء فى الوصول بهم إلى تلك الغاية، فلكل طبقة ما يناسبها من الحديث، ولكل منزلة من المنازل ما يستهويها من الخطاب (ولكل قوم هَاد). ولعلنا فى ضوء هذا المعيار ندرك شيئا من السر فى التمايز بين أسلوب القرآن المدنى، وأسلوب القرآن المكى، كما يجب أن ندرك أن للدعوة إلى الله منهجا حضاريا، يلتزم به الداعية، مراعىا أحوال الناس ومنازلهم، مصروفا عن مشاعره الخاصة، ومواقفه النفسية من حظوظ الدنيا.



ثانياً : الفن الأدبي المقروء :

منذ أقدم عصور الأدب لم تكن الكتابة عنصراً رئيساً يعول عليه فى تدوين ما تجود به قرائح الأدباء . وبالتالى لم يكن المتلقى وخاصة جمهور الأدب وعشاقه يعتمدون فى علاقتهم بهذا الفن على القراءة فى كتاب أو ديوان .

ففى مجال الشعر - مثلاً - كان لكل شاعر راوية منقطع إليه ، ملازم له فى حله وترحاله . وعلى هذا الراوية أن يردد ما سمع من أستاذه ، وأن يذيعه بين أفراد القبيلة إن تعلق بأمجادها ، وخارج القبيلة إذا كانت فى هراش مع أعدائها . وهو فى كل هذا يتقمص فكرة أستاذه عن عقيدة وإيمان ، ويصبح صورة صادقة منه .

وقد قرأنا فى كتب الأدب عن علاقة التلمذة هذه وعن هذا النوع من الرواة^(١) . والذى يعيننا فى المسألة بصفة خاصة أن نشير إلى علاقة الراوية بالمتلقى وأنه كان من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه ، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص الشعرى فى حياة صاحبه أو بعد موته . ولهذا لا يوصف المتلقى فى تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد فى استقباله النص على شاعر أو راوية أو خطيب . وأحياناً كان يعول الراوية فى إنشاده على الذاكرة والحفظ ، وهو الأعم الأغلب ، وأحياناً يعول على القراءة فى كتاب أو ديوان . وهذا ما يبدو واضحاً فى قولهم : «أنشدنى حماد شعر فلان ، أو قرأت على جرير شعر فلان» أو فى غيرها من العبارات التى حفلت بها كتب التراجم والطبقات . لكن يبدو أن تعبير «القراءة» كان يرد على ألسنة هؤلاء أحياناً مراداً به معنى «الإلقاء» وهو من المعانى التى يتسع لها مفهوم الكلمة فى الاستعمالات العربية ، فيقال : «لم تقرأ هذه الناقة جنيناً» أى لم تلقه ومنه قولهم فى وصف الناقة :

(هجان اللون لم تقرأ جنيناً)

ويقال أيضاً : «قرأت القرآن» أى لفظت به مجموعاً ، أى ألقيته^(٢) .

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه - القاضى الجرجاني - ص ١٦ .

(٢) اللسان - مادة (قرأ) .



فارتباط القراءة في دلالتها بمعنى الإلقاء على هذا النحو يجعل وسائل القارئ أكثر تنوعاً، فقد يكون معتمداً على كتاب أو ديوان، وقد يعتمد في قراءته على الذاكرة. ولعل مفهوم القراءة الذي ارتبط بطلائع الوحي في قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ﴾ (١) لا يشير إلى الأمر بقراءة في كتاب.

وسواء أكان الراوية يعتمد على القراءة في ديوان أم كان يعتمد على الذاكرة في الإنشاد فإن القراءة لم تكن مصدراً يعول عليه الجمهور في استقبال النص الشعري أو النص الخطابي حتى بعد أن ظهرت بذور الفن الكتابي في العصرين الأموي والعباسي مؤلفة أو مترجمة، كما في حكايات كليلة ودمنة، والمقامات، وألف ليلة وليلة، أو في أقاصيص الشجعان، وأخبار الجان، وأعمال السحرة. فكان حفاظ هذه الأعمال أو واضعوها يسمرون بها الخاصة والعامة شفاهاً، في مجالس المنادمة والمسامرة (٢).

وفي العصر الحديث تمكنت الثورة العلمية بما صاحبها من فكر مادي متمرد من أن تفسد العلاقة بين الشعر وجمهوره، حيث بدأت الأحداث العلمية المتلاحقة تغطي بشكل واضح على الوجدان الأدبي، لتعيد تشكيله بصورة لم تعد قادرة على التعايش السلمي مع النص الشعري في الشرق والغرب، فانفضت مجالسه ومنتدياته، وانصرف جمهوره إلى فنون أدبية جديدة. تعتمد في تلقيها على القارئ كالمقال والقصة، والسيرة الذاتية، وغيرها من الفنون الأدبية، التي استهوت جمهور الأدب لبعدها عن القواعد والضوابط وكثرة التحديدات التي يفرضها النص الشعري.

ولكى يتشبث الشاعر بمكانه في هذا التدافع وجد نفسه مضطراً إلى التخلي عن حتميات الشعر وضوابطه؛ ليتسلل إلى القارئ من خلال الكلمة المطبوعة في ديوان، شأنه في ذلك شأن المشتغلين بالفن الكتابي. وكان طبيعياً أن يفرز هذا الواقع الأدبي الجديد نظريات ومذاهب نقدية لاتكاد تميز بين المنظوم والمنثور بل تعاملت مع النتاج الأدبي كله على أنه فن مكتوب يعتمد على الكلمة المطبوعة،

(١) سورة العلق.

(٢) تاريخ الأدب العربي للزيات ٣٩٣، ٣٩٤



كما يعتمد فى تلقيه على القراءة باستثناء الرواية المثلثة أو النص المسرحى . وربما تمذهب النص الخطابى فى كثير من أحواله بمذهبة الفن المكتوب، حتى فقد القدرة على التواصل الذهنى والوجدانى مع جمهوره؛ لاعتماده على القارئ أكثر من اعتماده على المتكلم . ولهذا لانكاد نجد فى نظريات القراءة والتلقى الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الجديدة إلا مصطلحين، يستخدم أحدهما رمزا لصاحب النتاج عامة، وهو «الكاتب» ويستخدم الآخر رمزا للمتلقى، وهو «القارئ»، أما مصطلحات «الشاعر» و«النائر» و«المستمع» و«المتذوق». فقد كادت تختفى بمهايمها التمايزة تحت مذهب الفن الأدبى المقروء أو المنشور فالأدب كله مكتوب، والأدب كله مقروء ومنثور. فيقال : كاتب القصيدة وكاتب القصة أو المقال، كما يقال: قرأ الخطبة أو الرسالة، وقرأ القصيدة أو المقال، وهكذا توحدت طرائق التلقى لفن اللسان وفن القلم دون تمييز بينهما.

والمسألة - فى تصوورى - ينبغى أن تؤخذ على أنها إفرازات سلبية لظاهرة الصراع المرحلى غير المتوازن بين عصور الفكر البشرى. ففى هذا الصراع يحاول القديم أن يتشبث بوجوده أفقيا على خط الزمن، فإذا عجز أنصاره عن تقديمه إلى الجيل بشكل جديد يلائم إحساسهم بمتغيرات العصر فمن الضرورى أن يواجه بفقرات متمرده قد تتقاطع معه رأسيا على خطه الزمنى فى نقاط معينة. وقد تشكل فى طريقه عقبة تكتشد مسيرته، وربما أعلنت الحرب على كل منهج أو فكر قديم، كما حدث فى طوفان البرجوازية الغربية. والذى حدث فى علاقة النص الأدبى بجمهوره فى طرق التلقى قد لا يختلف فى مرجعيته عما حدث فى سائر وجوه النشاط الفكرى والثقافى فى الشرق والغرب. المهم أن هذا التمرد لم يخضع -غالبًا- لمنهجية ثابتة أو ضوابط محددة. وقد لا يكون له منهج أصلا، سوى الرغبة فى التمرد. وليس أدل على هذا من تزاخم المذاهب والنظريات النقدية فى عالمنا الأدبى المعاصر، مع ما بينها من خلافات واضحة، وتعددية متخاصمة فى مفهوم التلقى للنص، أو فى علاقته بجمهوره، وخاصة فى مجال الشعر. ولعل النظرة الفاحصة فيما وراء هذا التمذهب المتناحر لا تقود صاحبها إلى سبب يتصل بالأدب، بل تكشف له عن وجوه الصراع الغربى بين المذاهب الفكرية والاجتماعية، وربما السياسية أحيانا. وقد لا تجد قضية من قضايا الأدب ينعكس عليها هذا الصراع مثل ما تجد ذلك فى طرائق التلقى للنص، حيث الاختلاف



المذهبي في نوعية المستلقى ومهمته، أو في علاقته بالنص وصاحبه. وأياً ما كانت المظاهر الأدبية التي أفرزها هذا الصراع المتمرد فإن أكثرها وضوحاً هو التحول بفن الشعر إلى نثر أدبي مقروء، حتى أصبح النتاج كله في حاجة إلى قارئ مثقف. وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى تقلص جمهور الأدب، فصار يقتصر على المثقفين فقط^(١). أو على المتخصصين فحسب. وظهرت تبعا لذلك مناهج علمية، تتعامل مع النص على أنه عملية شبه رياضية^(٢). وحتى هذه المناهج مازالت منذ ظهورها تواجه مشكلة في تعاملها مع النص وطريقة استقباله. ومازلنا نسمع شكايه روادها من صعوبة التطبيق العملي للمفاهيم النظرية التي ارتضوها لتحليل النص المقروء لأنهم يعتمدون في طريقة التلقى على القارئ الفرد، الذي لا يتاح له أن يقرأ لغيره، فالقراءة - عندهم - عملية فردية^(٣). ومن ثم كانت قراءة النص من أكثر المشكلات تعقيدا ويبدو ذلك في محاولاتهم الدائبة للخروج من هذا المأزق، حتى كثرت بحوثهم ومقالاتهم تحت عنوان «كيف نقرأ».

وليس التساؤل هنا عن القراءة بالمفهوم الاصطلاحي المألوف، بل عن كيفية التطبيق العملي لمفهوم التحليل البنيوي. وسر الحيرة - في تصوري - لا يرتبط عندهم بطبيعة الأدب، بل يرجع إلى اختلاف المنازع الفكرية التي يصدرون عنها في نظرية القراءة.

فمن بين هؤلاء من هو ماركسي، ومنهم الوجودي الذي يقنع بضرورة العمل الفردي، ومن ثم يكون التدافع واضحاً بين مذهب لا يقر الفردية في شيء، ومذهب يجعل الفردية منطلقاً لغاياته. وتلك هي مشكلة الأدب الغربي اليوم في نظرياته ومذاهبه النقدية الحديثة. ويكاد يغلب على الظن أنها المشكلة نفسها، تسلمت إلى أندية النقد العربي؛ حتى أصبحت قراءة النص أو دراسته في كتاباتنا الحديثة خاضعة إما لميول ماركسية، مازالت تستهوي أصحابها رغم عوامل الانحسار والجزر التي ألت بالماركسية وأتباعها. وإما لميول وجودية، يطالعنا بها

(١) الأنواع الأدبية ص ٥٤ ترجمة طاهر حجار.

(٢) مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ص ٢٦٦ - ٢٦٨ - ريمون طحان.

(٣) البنيوية في الأدب ص ١٦٢ - روبرت شولز - ترجمة حنا عبود.



المغرمون بفكرة استقلال الذات فى قراءة النص . وقد نجد عند بعض السراح والمفسرين ميلا إلى إنسانية الأدب أو عالميته ، فتراهم يحدون النص فى قراءاتهم من حدوده الثقافية والفكرية الخاصة ، ليطوعوه لمنازع فلسفية ، أو نزعات علمية ، ربما تكون بعيدة عن طبيعته ومعطياته .

وأياً ما كانت توجهات القراء ومذاهب القراءة الأدبية فى الأدب المقروء -على اختلاف أجناسه- بدأ يواجه فى الآونة الأخيرة مرحلة جديدة من مراحل التلقى . وهى مرحلة الحاسب الآلى ، وفيها يقل الاعتماد على الكتاب المطبوع أو الديوان المنشور ، حيث يعول القارئ أو المتلقى على ما يختزنه هذا الجهاز من ملايين الكتب والمصنفات ، التى لا تتسع لها مكتبات العالم العربى جمعاء . وليس على القارئ إلا أن يعطى تعليماته للحاسوب ؛ لتظهر أمامه الصفحة أو الفقرة التى ينشدها فى مرجع من مراجع الأدب أو مصادره المتعددة .

وهذه الطريقة فى القراءة ليست نبوءة بمستقبل يشر به هذا البحث فحسب بل هى واقع أو شك أن يفرص نفسه على كل المعارف والعلوم .





٥	— مدخل البحث.
١١	المبحث الأول : نظرية الاستقبال الجديدة :
١٣	أولا - اختيار المصطلح ودلالته .
١٦	ثانيا - مفهوم النظرية .
٢٧	ثالثا - رواد النظرية وعوامل التأثير :
٢٧	١ - هانز روبرت ياوس .
٣١	٢ - بين ياوس وابن قتيبة .
٣٤	٣ - ولف جانج آيزر .
٣٧	٤ - أنجاردين .
٣٩	٥ - بين أنجاردين وعبد القاهر .
٤٣	المبحث الثاني : المذاهب الغربية الحديثة :
٤٥	١ - فلسفة التلقى عند أرسطو .
٤٩	٢ - فى النقد الماركسى .
٥٧	٣ - فى النقد الوجودى .
٦٥	٤ - فى النقد الرمزي .
٦٨	٥ - فى التحليل البنيوي .
٧٣	— منهج التحليل البنيوي للشعر .



- ٧٥ المبحث الثالث : مفهوم التلقى فى تراثنا النقدى :
- ٧٩ (أ) محاور التلقى :
- ٨٠ أولا - لغة النص ومعطياته :
- ٨٥ - رأى ابن قتيبة .
- ٨٨ - رأى عبد القاهر الجرجاني .
- ٩٠ - رأى العقاد .
- ٩٣ ثانيا - خبرة المتلقى وذوقه الجمالى .
- ١٠١ ثالثا - صاحب النص .
- ١١٦ (ب) طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب :
- ١١٦ أولا - الفن الأدبى المسموع .
- ١٢٠ - النص الخطابى :
- ١٢١ ١ - المعيار النفسى .
- ١٣١ ٢ - المعيار العقلى .
- ١٣٤ ٣ - المعيار الاجتماعى .
- ١٣٦ ثانيا - الفن الأدبى المقروء .
- ١٤٣ - المراجع .

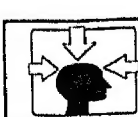


مراجع البحث

- ١ - الأصول الفنية للشعر الجاهلى - د. سعد شلبى - مكتبة غريب - الطبعة الثانية.
- ٢ - البنيوية فى الأدب - روبرت شولز - ترجمة حنا عبود.
- ٣ - البيان والتبيين - الجاحظ - ج ١ - تحقيق عبد السلام هارون.
- ٤ - تاريخ الأدب العربى - الزيات - نهضة مصر.
- ٥ - تاريخ الأدب الألمانى - كورت روثمان - ترجمة سليمان عواد.
- ٦ - الجامع لأحكام القرآن - القرطبى - المجلد الأول.
- ٧ - الجمالية الماركسية - هنرى أرفون - ترجمة: جهاد نعمان - بيروت ١٩٧٥.
- ٨ - المجلد فى تاريخ الأدب العربى - نخبة من الأدباء - ١٩٣٢ - المطبعة الأميرية.
- ٩ - محاضرات فى الأدب - د. عبد الحميد محمود المسلول.
- ١٠ - الحيوان - الجاحظ - ج ٣ .
- ١١ - دائرة المعارف البريطانية - مجلد ٢ - ط ١٥ - ١٩٩٠.
- ١٢ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجانى.
- ١٣ - مذاهب فكرية معاصرة - الأستاذ محمد قطب - دار الشروق.
- ١٤ - المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها - د. عبد الرحمن عميرة - دار الجيل بيروت.
- ١٥ - الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد - دار المعارف.
- ١٦ - الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى - إيليا الخاوى.
- ١٧ - أسرار البلاغة - طبعة المنار.
- ١٨ - الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر - د. مصطفى سويف - دار المعارف.
- ١٩ - الأساطير - د. أحمد كمال زكى.
- ٢٠ - أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث - ريتا عوض - المؤسسة العربية.



- ٢١ - الشعر الجاهلي تفسير أسطوري - د. مصطفى عبد الشافي .
- ٢٢ - الشعر والشعراء - ابن قتيبة - ج ١ .
- ٢٣ - الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث - د. محمد الكتاني - ج ١ .
- ٢٤ - مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر - ريمون طحان - دار الكتاب اللبناني .
- ٢٥ - عباس العقاد ناقدا - عبد الحى دياب - الدار القومية - ١٩٦٥ .
- ٢٦ - المعلقة سيرة وتاريخا - د. نجيب محمد البهيبي - دار الثقافة المغربية - ١٩٨٢ .
- ٢٧ - العمدة - ابن رشيق - تحقيق محمد محى الدين - دار الجليل - بيروت .
- ٢٨ - الأغاني ج ٤ ، ٨ ، ٩ ، الطبعة المصورة عن دار الكتب .
- ٢٩ - فى النقد الأدبى ج ١ - إيليا الحاوى - الكتاب اللبناني .
- ٣٠ - قراءة ثانية لشعرنا القديم - مصطفى ناصف .
- ٣١ - قضايا العصر فى ضوء الإسلام - الأستاذ أنور الجندى - بيروت .
- ٣٢ - لسان العرب - ابن منظور .
- ٣٣ - اللغة الشاعرة - العقاد .
- ٣٤ - مجلة فصول - العدد الرابع - يوليو ١٩٨١ .
- ٣٥ - مجلة الثقافة - العدد ٨٧ - ديسمبر ١٩٨٠ .
- ٣٦ - مجلة الشعر - العدد الثانى - فبراير ١٩٦٤ .
- ٣٧ - مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى - د. حسين عطوان .
- ٣٨ - من الصورة إلى الفضاء الشعرى - ديزيره سقال - الفكر اللبناني .
- ٣٩ - نظرية الاستقبال - رؤية نقدية - روبرت سى هولب - ترجمة رعد عبد الجليل - دار الحوار اللاذقية - ١٩٩٢ .
- ٤٠ - النقد الأدبى الحديث - د. محمد غنيمى هلال - دار نهضة مصر .
- ٤١ - الأنواع الأدبية - ترجمة طاهر حجار .
- ٤٢ - التوجيه الأدبى - نخبة من كبار الأدباء - المطبعة الأميرية ١٩٤١ .
- ٤٣ - المورد - إنجليزية عربية - ١٩٩٢ .
- ٤٤ - الموازنة بين أبى تمام والبحترى - الأمدى - تحقيق محمد محى الدين - بيروت .
- ٤٥ - الوساطة بين المتنبي وخصومه - القاضي الجرجاني .





المؤلف

الدكتور محمود عباس عبد الواحد

- * أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنوفية.
- * تخرج في كلية اللغة العربية ١٩٦٧ بمرتبة الشرف.
- * حصل على الدبلوم العامة في التربية من جامعة عين شمس ١٩٦٨.
- * اشتغل بالتدريس في دور المعلمات حتى ١٩٧٩.
- * عين معيدا بالجامعة ١٩٧٩.
- * حصل على الماجستير في الأدب والنقد ١٩٨٢.
- * حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد بمرتبة الشرف الأولى ١٩٨٦.
- * رقى إلى أستاذ الأدب والنقد المساعد ١٩٩٢.
- * وله إصدارات في اللغة والأدب والفكر الإسلامي.

صدر للمؤلف

- * النص الأدبي في الجاهلية والإسلام ١٩٨٨.
- * (بحث) ابن الدميني الخثعمي شاعر الصبوة والغزل ١٩٨٩.
- * الرؤى الرمزية في الشعر العربي ١٩٩٠.
- * فن الاعتذار الشعري: تاريخ واتجاهات ١٩٩١.
- * دراسات في اللغة والأدب ١٩٩٢.
- * بحوث ودراسات في الفكر الإسلامي ١٩٩٤.
- * مهارات في فن الكتابة والإملاء ١٩٩٥.
- * قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وراثتنا النقدي ١٩٩٦.

هذا الكتاب

يقدم إلى القارئ خلاصة ما انتهى إليه الفكر النقدي شرقا وغربا في (نظريات القراءة والتلقى)، ويضطلع بأحدث رؤية نقدية ظهرت على مدار الثلاثين عاما الأخيرة. وهي الرؤية التي تنبأها أساتذة من جامعة (كونستانس) الألمانية في أوائل السبعينيات، ثم صدرت باللغة الإنجليزية تحت عنوان: (Reception theory: critical introduction)

(نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية).

* والكتاب يطرح هذه النظرية في شكل رؤية نقدية، تستدعي الحوار والجدل لمعرفة ما لها وما عليها؛ ولهذا أثرنا أن تكون بمفهومها الفني محورا لدراسة قضية من قضايا الفكر النقدي، والتي بدأت تشغل الساحة الأدبية في الآونة الأخيرة، وهي (جماليات التلقى). فالقضية في خطها الزمني والفني تمثل صراعا فكريا وأديبا بين مناهج النقد العربي القديم، والمذاهب الغربية الحديثة.

* والكتاب بهذا الطرح إنما يضطلع بمبادرة غير مسبقة في شرح مفهوم النظرية الجديدة من خلال دراسة يغلب عليها طابع المقارنة؛ حتى يجد القارئ فرصة لمعرفة نقاط التوافق أو التقاطع بين خطنا الفكري وبين المذاهب الغربية الحديثة من ناحية، وبينه وبين معطيات النظرية الجديدة من ناحية أخرى. وبالتالي يقدم الكتاب لعشاق العربية أسباب القناعة بأن رصيدنا الفكري مازال في موقع المرجعية الرافدة لحركة النقد في عالمنا المعاصر.

تطلب جميع منشوراتنا من وكيلنا الوحيد بدولة الكويت دار الكتاب الحديث